نظرية السرد ما بعد الحداثية

مارك كوري

ترجمة: السيد إمام



نظريَّة السَّرد ما بعد الحداثيَّة

نظرية السرد ما بعد الحداثية

تأليف: مارك كوري

ترجمة: السيد إمام

الطبعة الثانية 2020



الغلاف: صدام الجميلي

العراق / البصرة

009647730800453 - 009647814145195

بريد إلكتروني: safaadhiab@yahoo. com

الترقيم الدولي ISBN: 978-9922-617-46-6

مـــارك كـــوري

نظريَّة السَّرد ما بعد الحداثيَّة

ترجمة: السيد إمام



مارك كوري: متخصص في نظرية السرد ونظرية الأدب والرواية المعاصرة. عمل أستاذاً مساعداً بجامعة ساراكوز من عام 1990- 1991، ومحاضراً للغة الإنجليزية بجامعة دوندي Dundee من عام 1991- 1999، ورئيساً لقسم الدراسات الأدبية والثقافية في جامعة وستمينستر من عام 1999- 2000، ثم أستاذاً للغة الإنجليزية بجامعة أنجليا راسكن Angelia Ruskin في كامبردج من عام 2000- 2005. ومن عام 2005 إلى عام 2010، عمل أستاذاً للكتابة الإبداعية المعاصرة بجامعة إيست أنجليا East Anglia في نورويتش، ورئيساً لمدرسة الأدب والكتابة الإبداعية من 2006-2009. انصب عمله بعد ذلك على نظرية السرد والنظرية الأدبية والرواية المعاصرة. شملت إصداراته: Metafiction 1995، Postmodern Narrative Theory 1998 (الطبعة الثانية عام 2011) ، و2011 Difference 2004, و The Invention of Deconstruction 2013 وAbout Time 2007 و The Unexpected 2013..

مقدمة:

السرديات، الموت، والبعث

التنويع، التفكيك، والتسييس

السرديات Narratology هي نظرية السرد ودراسته المنهجية. لقد صاحبتنا بشكل أو بآخر خلال القرن العشرين، وتمخضت عن واحدة من أكثر مناطق الخبرة حسية وتماسكاً ودقة في الدراسات الأدبية والثقافية. لقد بدأت بوصفها علماً لشكل السرد وبنيته، واكتسبت هيمنة هائلة بوصفها منهجاً للسرد الأدبي، ألقى بظلاله على المنظور التاريخي طوال عقود، ثم لم يلبث أن واجهته المصاعبُ في منتصف الثمانينيات. وبعد سنوات من الاحتجاج من جانب المعسكرات التاريخانية، وعقدين من الهجوم الذي شنّه ما بعد البنيويين على توجهها العلمي وسلطتها، بدأ الإعلان عن موتها.

ربما مات شيءٌ ما. شيءٌ داخلي. روح شابة ما ربما. إلا أن السرديات لم تتحمل عموماً شيئاً أكثر تأثيراً من التحول، تحول إيجابي جداً عن بعض حدود وإفراطات شبابها. ويهدف هذا الكتاب لوصف التحول من السرديات الشكلانية والبنيوية للماضي القريب، لتقديم مبادئ وإجراءات سردياتٍ جديدة، وإضاءة المجال الممتد والحيوية المتواصلة لسيرورة التحول إلى شيء أكبر بكثير مما كانت عليه: سردياتٍ قادرة على تقديم خبرتها للسرود أينما وجدت، والموجودة في كل مكان.

إذا وُجد أكليشيه ناراتولجي معاصر، فسوف يكون هذا الأكلشيه على وجه التحديد الوعي بوجود السرود في كل مكان. ومن ثم تبدأ الكثير من الدراسات الأخيرة بتبيان أن السرد ليس مقصوراً على الأدب وحده. بقدر ما يكون سمة أساسية من

سمات التغير في السرديات: توسع ضخم في مجال الاختصاص الناراتولوجي، وفي موضوعات التحليل الناراتولوجي. إن نماذج السرد التي نصادفها في حياتنا اليومية تشمل الأفلام السينمائية، والفيديوهات الموسيقية، والإعلانات، والتليفزيون والصحافة، والأساطير، واللوحات الزيتية، وأشرطة الكوميكس، والنوادر، والنكت، وقصص عطلاتنا، وبيانات حياتنا اليومية. وفي السياقات الأكاديمية، كان هناك اعتراف بأن السرد مركزي بالنسبة لتمثيل الهوية، والذاكرة الشخصية أو التمثيل الذاتي أو الهوية الجمعية للجماعات مثل الأقاليم، والأمم، والأعراق والجندر. لقد كان هناك اهتمام واسع النطاق بالسرد في التاريخ، وفي عمليات النظام القانوني، وفي التحليل النفسي، والتحليل العلمي، في الاقتصاد، وفي الفلسفة. السرد أمر لا مفر منه عموماً شأنه في ذلك شأن اللغة، أو السبب والنتيجة، أو صيغة التفكير والوجود. وبعد الدراسات البزرية مثل دراسة بول ريكور الزمان والسرد *Time and Narrative*، لا يكون من قبيل المبالغة النظر إلى البشر بوصفهم حيوانات سردية، بوصفهم كائنات مُخَرِّفة *homo fabulants*– رواة ومؤولين للحكي. ومن الصعوبة بمكان، في ضوء هذه التمييزات، تصوّر موت أو اختفاء السرديات. قد توجد أزمة اعتداد بالذات، تتطلّب أن تكيف السرديات أساليبها مع المتطلبات الجديدة، أو أزمة هوية يسببها هذا التنوع. ولكنه تنوع وليس موتاً.

التنوع هو المبدأ الأول من ثلاثة مبادئ يمكن استخدامها لتلخيص التحول الذي طرأ على السرديات المعاصرة. والمبدأ الثاني هو التفكيك الذي يمكن استخدامه كمصطلح شامل يمكن على أساسه وصف العديد من التغييرات الأكثر أهمية في السرديات، ولا سيما تلك التي تنأى عن التأكيد العلمي للسرديات البنيوية. وكعلم – *ology*، تؤكّد السرديات على قيم التحليل المنهجي والعلمي الذي اشتغلت من خلاله قبل أن يمارس النقد البنيوي تأثيره على الدراسات الأدبية. وسوف يكرّس جزء كبير من هذا الكتاب لأهمية ذلك النقد وموروثه الناراتولوجي. وفي تلك المرحلة قد يكون من المفيد ذكر بعض السمات العامة لهذا الموروث.

من الاكتشاف إلى الابتكار، ومن التماسك إلى التعقيد، ومن الشعرية إلى السياسة: هذا هو الملخص الصغير للتحول الذي طرأ على نظرية السرد في الثمانينيات. يعكس التغيير الأول- من الاكتشاف إلى الابتكار- تحوّلاً واسع النطاق حول الافتراض العلمي بأن السرديات يمكن أن تكون علماً موضوعياً يكتشف خصائص شكلية وبنيوية كامنة في السرود. وابتعدت السرديات ما بعد البنيوية عن الشفافية المفترضة للتحليل الناراتولوجي نحو اعتراف بأن القراءة، مهما يكن من أمر موضوعيتها وعلميتها، تشكّل موضوعها. لقد أصبحت البنية شيئاً يتم إسقاطه على العمل بواسطة قراءة عوضاً عن كونها خاصية للسرد يتم اكتشافها بواسطة القراءة. لقد غدت البنية استعارة يستخدمها القراء ذوي الميل البنيوي لإعطاء الانطباع بثبات واستقرار المعنى. لقد فضّل ما بعد البنيويين مصطلحات مثل البناء construction، الإدراك الذاتي construal، البنينة structuration ومُبَنْيِن structuring للإشارة للدور الفعال للقارئ في بناء المعنى. بينما تحدّت مصطلحات أخرى مثل سيرورة process، صيرورة becoming، اللعب play، التأجيل/ الإرجاء differance، الانزلاق slippage، والانتشار dissemenation فكرة أن السرد بنية ثابتة عن طريق اقتراض استعاراتها من الحقل الدلالي للحركة. باختصار، تخلى ما بعد البنيويين عن التعامل مع السرود (والنظام اللغوي عموماً) كأبنية، كأشياء صلبة توجد في العالم، باتجاه النظرة بأن السرود مبتكرات ناراتولوجية يمكن إدراكها وفهمها بعدد لا نهائي من الطرق.

لقد كان التحول من التماسك إلى التعقد جزءاً من هذا الانفصال العريض عن فكرة السرود بوصفها بنى ثابتة ومستقرة. إن معظم العلوم الشكلية للسرد كانت علوماً للوحدة والتماسك على نحوٍ مؤثر. لقد كان دور عَالِم السرد، شأنه في ذلك شان عالِم الفيزياء أو عالم الكيمياء أو عالم الميكروبيولوجيا، هو اكتشاف التصميم الخفي الذي يجعل الموضوع جلياً ومفهوماً. لقد كان التصميم الأكثر عمقاً للحكي بالنسبة للناقد التقليدي هو وحدته، التي كان استجلاؤها أيضاً كشفاً لتماسك العمل الشكلي، والثيمائي، أو حتى تماسكه الجدلي. بعبارة أخرى، كانت هناك رغبة من خلال البحث النقدي عن الوحدة، لتقديم السرد بوصفه مشروعاً متماسكاً وثابتاً، وكان هذا من وجهة نظر الناقد ما بعد البنيوي، محض طريقة لاختزال تعقد السرد أو

عدم تجانسه: إن كبت التفاصيل النصية التي تعارض المخطط، يدفع عالم السرديات إلى تقديم قراءة جزئية للنص تنظر إليه بوصفه مشروعاً ثابتاً ومتماسكاً. لقد كانت إحدى السمات الرئيسية للسرديات ما بعد البنيوية هو سعيها للحفاظ على الجوانب المتناقضة للسرد، والحفاظ على تعقده ورفض حافز اختزاله إلى معنى ثابت أو مشروع متماسك، الأمر الذي سوف نسعى لإيضاحه لاحقاً.

لقد تضمّن تفكيك السرديات إذاً، تفكيكاً لسلطتها العلمية والإشارة إلى نوع من القراءة أقل اختزالاً لا تدعمه أفكار مثل تماسك مشروع المؤلف أو ثبات نظام اللغة عموماً. كان تفكيك السرديات أيضاً متصلاً اتصالاً وثيقاً بما دعوته، منذ لحظة، تنوع السرديات، طالما أن التفكيكة لم تكن منحازة لفكرة الحدود، ولا سيما الحد بين الأدب والعالم الواقعي. سوى أن التفكيكية باتت سيّئة السمعة في بداية الثمانينيات بسبب ما رآه النقاد الملتزمون سياسياً مثل الماركسيين طابعها المحافظ بشكل أساسي، لصالح حالة من السلبية واللافاعلية السياسية. لقد تسبب تصميمُها على اكتشاف الشك واحتفاؤها بالتعقد غير القابل للاختزال، في النظر إليها بوصفها صورة أخرى من صور الشكلانية، نوعاً من التاريخانية المضادة، التي تفتقر إلى أي أساس في الواقع التاريخي والسياسي وخلوّها من أي برنامج للتغيير الاجتماعي. كيف يمكن إذاً أن نجادل بأن جزءاً من ميراث التفكيكية كان التحول من الشعرية إلى السياسة؟

هناك العديد من الطرق لمقاربة هذه القضية. المُحاجة الأولى تبدأ من حقيقة أن الشكلانية والتاريخانية كانتا في حالة حرب داخل الدراسات الأدبية على مدار القرن تقريباً. وفي الولايات المتحدة الأميركية كانت هناك فترة طويلة هيمنت خلالها المناهج الشكلانية للنقد الجديد على الدراسات الأدبية. ولم تكن تلك هيمنة بلا تحدٍّ: لقد شهدت الصحافة الأدبية الأميركية في الفترة ما بين عامي 1910 و1970 معارضة مستمرة للمناهج الشكلانية من قبل المعسكرات التاريخانية. وعندما ظهرت المنظورات ما بعد البنيوية في الولايات المتحدة عام 1966 بعد فترة قصيرة جداً من الاهتمام بالبنيوية، نظر إليها التاريخانيون بوصفها استمراراً لتركيز النقد الجديد على الشكل، وبوصفها تأكيداً لاحقاً على المقاربة المعادية للتاريخانية. ولم يكن هذا تصوّراً

دقيقاً، إذ غض البصر عن المدى الذي تأسّست عليه المنظورات ما بعد البنيوية من حيث نقدها للطبيعة السنكرونية واللازمنية للتحليل البنيوي. لقد كان الكثير من ما بعد البنيويين ما بعد بنيويين تحديداً لأنهم سعوا لإعادة تقديم المنظورات التاريخية في النقد. وحتى لو بدا بعض المفككين الرئيسين أشبه بالنقاد الجدد من حيث توجههم الشكلاني، فإن هناك مظاهر مهمة في نظريتهم، سوف نقوم بوصفها لاحقاً في هذا الكتاب، تؤكد تقارب المناهج النقدية التاريخية والشكلانية. هذا مبدأ مهم أكتفي بذكره الآن: لقد أتاح ذلك التفكيك إعادة تقديم المنظور التاريخي في السرديات، ومن ثم كان جسراً نحو نقد أكثر سياسية.

يمكن النظر أيضاً للتحول من الشعرية إلى السياسة، بوصفه ميراثاً تفكيكياً، لأن التفكيكية قدّمت أساليبَ جديدة لتفكيك الأيديولوجيا. وبينما كان مصطلح "أيديولوجيا" في فترة الحرب الجدلية بين التاريخانية والشكلانية، جزءاً من ترسانة الناقد الماركسي ومن ثم نظر إليها عموماً بوصفها سلاحاً معادياً للشكلانية، إلا أن المصطلح أصبح نقطة التقاء اهتمامات النقد ما بعد البنيوي والنقد الماركسي. لقد أصبح من الشائع سماع نقاد من أمثال كينيث بروك، وميخائيل باختين، ولويس ألتوسير، وبيير ماشيري، وميشيل فوكو أو تيودور أدورنو ممن انجذبوا نحو ماركسيةٍ ما بعد بنيوية، وهم يعكسون تصوّر وجود قواسم مشتركة بين المنهجين اللذين كان يتم النظر إليهما تقليدياً بوصفهما خصمين جدليين. لقد كان هناك، على مستوى عمومي، قواسم فلسفية مشتركة. إن ما بعد البنيويين والماركسيين كليهما قلّل من أهمية الفرد أو الذات بوصفه مقولة تفسيرية ونظر إلى الفرد بوصفه جزءاً من نظام اجتماعي أشمل. وبالتالي، نظر كلا المعسكران لإنتاج اللغة بوصفه إعادة إنتاج غير واعٍ بالأشكال والقيم الأيديولوجية وليس بوصفه فعلاً أصيلاً للإبداع غير المحدّد. لقد قارب كلاهما الأدب من ثم بوصفه شكلاً أيديولوجياً تبناه المؤلفون. وفي ضوء هذه التماثلات العريضة، كان من المتعين على النقاد ذوي الاتجاه السياسي النظر إلى أي إجراءات قرائية جديدة من جانب التفكيكية تعزز مشروع التعرية الأيديولوجية، بوصفها موارد نقدية.

ونموذج محدد للطريقة التي عزّزت بها التفكيكيةُ تعريةَ الأيديولوجيا كان المقاربةُ التي تبنتها إزاء التعارض الثنائي (التي يمكن أن نعثر على مناقشة أكثر تفصيلاً لها في الفصل الثاني من *التفكيكية. ديريدا* *Deconstructiom. Derrida* لولفراي في هذه السلسلة). كانت هذه منطقة للإجراء النقدي والنظرية النقدية تنتمي تحديداً للتقليد اللاسياسي للبنيوية، الذي اتخذ انعطافة سياسية على يد بعض ما بعد البنيويين. ربما بالغ اللسانيون البنيويون في أهمية التعارض الثنائي بوصفه الوحدة المولّدة للمعنى. ولقد كان علماء السرد البنيويون استحواذيين أحياناً بخصوص الدور البنيوي للتعارض الثنائي في السرد. وشارك الناقد ما بعد البنيوي في الغالب عالَمَ السرد البنيوي هذا الاستحواذ، ولكنه مال لرؤية التعارض الثنائي كأساس غير ثابت للمعنى وكمكان تقع فيه القيم والأيديولوجيات الخفية للنص. إن قراءة تفكيكية؛ على سبيل المثال، سوف تنظر للتعارض الثنائي على نحو تمييزي بوصفه تراتبية يتمتع فيها أحد طرفي التعارض بميزة على الطرف الآخر، وتواصل القراءة في الغالب إظهار أن النص يضم اقتراحات مضادة تقلب التراتبية.

سوف يتم استيضاح هذه الإجراءات الناراتولوجية بشكل وافٍ لاحقاً في هذا الكتاب. أما هدفي الآن فسيكون الإشارة إلى تأكيد القراءة التفكيكية على تعرية القيم المضمرة في السرد، قيم تقوّض في الغالب ما يمكن أن ندعوه القصد الواعي للسرد. وحتى لو لم تلتفت التفكيكية دائماً لهذه التعارضات بلغة سياسية على نحوٍ واضح، إلا أن تقديم مقاربات جديدة لاكتشاف الأيديولوجيا في السرد كان برغم ذلك جزءاً من إرث التفكيكية. ومنذ التفكيكية، أصبح من الشائع العثور على سرديات سياسية على نحوٍ صريح معبرٌ عنها بمفردات تفكيكية يمكن التعرف عليها تستدعي مقاربات تفكيكية واضحة ترتبط بقضايا سياسة السرد وأيديولوجياه.

التنوع، والتفكيك، والتسييس هي إذاً السمات الثلاث للتحوّل في السرديات المعاصرة. وسوف يكون واضحاً بالفعل أن المفردات الثلاث متضمَّنَة بالتبادل، مكونةً ثالوثاً. والتحوّل الذي تصفه تحولٌ في الافتراضات العامة وإجراءات السرديات ما بعد البنيوية، وتختلف أهمية كل مفردة في أعمال محددة للسرديات والنظرية السردية.

ولا يتطلّب الأمر أكثر من تصفّح في المكتبة لإثبات أن تحوّلاً قد طرأ في هذا الاتجاه. إن الكتب التي نشرت قبل حوالى العام 1987 غالباً ما تستخدم كلمة "سرديات" narratology في العنوان، وتضم فصولُها عناويناً مثل "الأحداث" Events، "التشخيص"، Characterisation "الزمن" Time، و"التبئير" Focalization. إنها أشكال من النحو المجرد تفصح عن تبعيتها للسانيات في كل انعطافة، في أسلوبها وقائمة مصطلحاتها. وينصب تركيزها على السرد الأدبي. أما الدراسات التي أتت بعد ذلك التاريخ فتكون أكثر تداخلاً في الاختصاص، يصعبُ وضعها في رف من الرفوف للعثور عليها. إنها لا تستخدم اللاحقة ology– (علم) في عناوينها، مفضلةً نظرية السرد أو حتى السردية narrativity، وغالباً ما تربط مسألة السرد بمجموعات خاصة من الهوية (الجندر، العرق، والوطن) أو أنماط بعينها من الخطاب. إنها أقل تجريداً، وأقل علمية، وأكثر إلتزاماً من الناحية السياسية. وهي غالباً ما تبدأ بإعلان أن السرد موجود في كل مكان، وبأنه صيغة للتفكير والكينونة، وبأنه ليس مقصوراً على الأدب.

نماذج التغيير الناراتولوجي

في عام 1973، كتب كرو رانسوم مقالاً مهماً بعنوان .Criticism Inc. لقد طرح مُحاجة مقنعة بأنه في العصر الجديد للنزعة الاحترافية كان للناقد الأدبي هوية أكاديمية ضعيفة. إنه يجادل بأن الناقد كان مضطراً لتطويرِ مجالٍ من الخبرة متميز عن مجال المؤرّخ والفيلسوف، وبأنه لا يتوجّب على أقسام الأدب النظر إلى نفسها بعد ذلك بوصفها فروعاً لشجرة أكبر: بوصفها تاريخاً للأدب أو أخلاقاً للأدب. لقد كان بالإمكان حل أزمة الدراسات الأدبية بالنسبة لرانسوم بواسطة خبرة تقنية مميزة يمكنها أن تعزز قدرة الناقد على وصف النص نفسه من دون الإحالة على السياق التاريخي أو الأفكار الفلسفية.

وفي عام 1983، نشر تيري إيغلتون مقدمة مهمة للنظرية الأدبية تثبت العكس: أن الخبرة الشكلانية التي كانت الاتجاه السائد في الدراسات الأدبية معظم القرن كانت قيداً على الناقد الأدبي المحترف بسبب استبعادها لقضايا تتصل بسياسة وأيديولوجيا الأدب وحالت بين الناقد والعمل في خدمة التغيير الاجتماعي.

هاتان المُحاجتان تمثّلان قطبي التاريخانية والشكلانية اللذين تأرجحت بينهما الدراسات الأدبية خلال معظم القرن. وحيثما بدا أحد المعسكرين مهيمناً، أعلن المعسكر الآخر حالة الأزمة التي يمكن حلّها فقط بإحلال أحد أنواع النقد محل النوع الآخر. لقد برزت في السبعينيات والثمانينيات أزمة جديدة كل عشرين دقيقة إذ سعى كلٌ من النقاد النصيين والنقاد التناصيين لتدمير أحدهما الآخر في واحدٍ من أكثر السجالات عبثاً في التاريخ الثقافي. وربما تركز السجال على نحو متزايد على الفروق الدقيقة للاختلاف في سياسة القراءة جراء السرعة المتزايدة للتأرجح. إن الحروب النظرية المزعومة للسبعينيات والثمانينيات مزقت أقسام الأدب فعلياً في سجالات انتظمت حول نرجسية الاختلاف البسيط على نحو متزايد.

وربما وصل الأمر ذروةً من العبث عام 1989 عندما اكتشف باحثٌ بلجيكي مقالات دي مان الصحفية في فترة الحرب. لقد كانت قراءات دي مان للسرد، بالنسبة لذوي الالتزام السياسي، مثالاً على أخطار النقد الشكلاني، وتعرّض عمله في الثمانينيات لمطاردة تشبه مطاردة الساحرات، إذ تمثلت تهمة الشعوذة الموجهة إليه في محاولته تقديم سياسات الجناح اليميني تحت قناع راديكالي. لقد تم النظر إلى صحافة فترة الحرب- مراجعات غير ضارة في الغالب لجريدة متعاونة مع العدو المحتل في بلجيكا- على نطاق واسع بوصفها تأكيداً على النزعة الفاشية الكامنة في السرديات التفكيكية. وزاد المدافعون عن دي مان الطين بَلَّةً عندما ربطوا بين المنظورات الناراتولوجية التفكيكية والسرد الجديد لحياة دي مان. لقد بدا أن الحدث يؤكّد الصلة بين الاحتفاء التفكيكي بالشك واللا تحديد في السرد وقضية المسؤولية السياسية للناقد، أو، بلغة أقوى، الصلة بين التفكيكية والفاشية.

كانت محاجة إيغلتون جزءاً من استقامة سياسية متطوّرة في النقد محت الفرق بين توجّه شكلاني في السرديات وجريمة الحرب. ولا أريد أن أهوّن من شأن القوة الأيديولوجية للسرد في دوائر مثل شرعية الأمة، وبناء الإمبراطورية، في مواقف حول العرق والجندر، أو في إطالة أمد الظلم واللامساواة. وسوف أنازع مع ذلك أهمية التوجه الناراتولوجي للتغيير الاجتماعي لسببين. الأول هو الشك العميق في مدى الأثر

الذي تخلفه تعرية أيديولوجيا السرد على الثقافة السياسية على وجه العموم. فإذا كان دور المثقف هو النطق بالحقيقة في وجه السلطة، على طريقة غرامشي، فإن الواقع يثبت أن السلطة لا تصغي. وتوضّح المناقشات الأخيرة حول التعليم في بريطانيا، على سبيل المثال، أن تأثير الفكر الأخير على أهمية التهجي في المستوى المدرسي كان أعظم بكثير من تأثير عدد من السرديات المنشقّة لإنكليزية الجامعة. والسبب الثاني للشك هو التحيز المشكوك فيه للتوجهات الناراتولوجية التاريخانية للتغيير الاجتماعي، وتجنب الشكلانية الخوض في الشأن السياسي. لقد صار الأمر أكثر وضوحاً الآن من أي وقت مضى في أن النقاد التاريخانيين وذوي التوجه الأيديولوجي يعتمدون على المصطلح الناراتولوجي الشكلاي ونماذجه في التحليل لكي يتمكّنوا من قول أي شيء دقيق حول تاريخ السرد وأيديولوجياه. إن قوة السرديات المعاصرة تكمن في غنى الموارد الوصفية التي تم تطويرها أساساً بواسطة نقاد شكلانيين ويمكن استخدامها بعد ذلك بواسطة نقاد ذوي اتجاه تاريخاني أكبر. بعبارة أخرى، فإن قضية التغيير الاجتماعي محاولة لصرف الانتباه عن القضية الرئيسة، وأن فهم الكيفية التي تشتغل بها الأيديولوجيا في السرد هي أحد الفروع المهمة للسرديات التي تتوقف على الموارد الوصفية لتاريخها الشكلاني.

ويكمن جزء من المشكلة في عبثية سجال ينظر للشكلانية بوصفها القطب المقابل للتاريخانية في الوقت الذي كان فيه المعسكران قد طوّرا علاقة أكثر تعاونية بشكل واضح: لكن المشكلة أيضاً تكمن في النماذج التي استُخدِمت للتنظير للتغيير النقدي. وأحد النماذج، أو الاستعارات، التي استُخدمت على نطاق واسع هو نموذج الموضة. وطبقاً لهذه الاستعارة، لا يوجد توجّه نقدي أكثر قدرة من غيره على نقل حقيقة النص، غير أن المناهج النقدية تمتلك تقادماً متأصلاً. إنها سوف تتخلى عن مكانها لمنهج تكون ميزته النقدية الأساسية هي الجدة، حتى وإن كانت تلك الجدة تكمن في استعادة الماضي وإعادة تسييقه. لقد أدمن النقد قيمة الجدة إلى حد مربك في القرن العشرين، إذ تعمل المناهج النقدية مثل رايات تنحاز للجِدَّة- النقد الجديد، التاريخانية الجديدة، ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثة، ما بعد الماركسية، إلخ– ويلجأ مصطلح كل منهج للألفاظ المستحدثة– لواحق مثل ologies-، icities- وغيرها– التي

تؤدي الوظيفة نفسها. بدأت صناعة الموضة نفسها في استعارة المصطلح من عالم الفلسفة والنقد: لقد صارت التفكيكية مُصَمِّماً: تسمياتٍ للملابس، وسجلاً للعلامة، وتُستَخدم ما بعد الحداثة على نطاق واسع كمصطلح لتسويق ماركات الملابس، والتزيين والأناقة.

إن استعارة الموضة تحملُ، بطبيعة الحال، إيحاءً سلبياً بالسطحية، والامتثال والتغيير عديم الاتجاه. ومن ثم، فإنها غالباً ما تكون اتهاماً موجهاً إلى مناهج نقديةٍ سائدة– كونها مجرد موضات. والنسخة الأكثر أهمية لنفس النموذج هو فكرة البارادیجم النقدي، وهو نموذج مستعار من فلسفة العلوم، إنه النموذح الذي استخدمه توماس كون بالأساس لوصف ثورات الإجراء العلمي التي تسببت فيها أزمة قدرة العلم القائم على إجابة أسئلة جديدة. لقد كان البارادیجم بالنسبة لكون لحظة إجماع في المجتمع العلمي حول الأسئلة المطروحة والأساليب التي استُخْدِمَت من قِبَل البحث العلمي. وفي اللحظات الفاصلة في تاريخ العلم، مثل لحظة التحول من فيزياء نيوتين إلى فيزياء إينشتاين، يُكْسر هذا الإجماع عبر مقتضيات تأويلية لا يمكنها التكيف مع البارادیجم القائم. وبعد فترة أزمة، يتحتم على إطار الأفكار والأساليب التي كان يتم من خلالها تأويل الكون، أن يتغير لكي يلبي مطالب الاحتياجات التأويلية الجديدة. حدّد نموذج كون، إذاً السلطة العلمية ليس بوصفها الحقيقة الموضوعية وإنما بوصفها تأويلاً يتم إنجازه عبر الإجماع: أن سلطة العلم قد استُمدَّت من الحقيقة البسيطة بأن كل شخص في المجتمع العلمي كان يمارس اللعبة نفسها وفقاً للقواعد نفسها. وإحدى الوظائف المهمة لبارادیجم كُون عند تطويعه للنقد كانت، من ثم، وصفَ مبدأٍ للتغيير بطريقة مشابهة لاستعارة الموضة بينما يضيف في الوقت نفسه الجديةَ التي يتمتع بها تناظرٍ ما مع تطور البحث العلمي.

لقد جلب التأثيرُ واسع النطاق لنموذج كون في النقد معه بعض المنظورات التي دفعت البعض لاعتبار السرديات علماً ميتاً. وعلى الرغم من التأكيد الواضح في عمل كون على الطابع التدريجي للبارادیجمات المتعاقبة- كونها لم تقطع مع علم الماضي، ولكنها عدّلت علم الماضي لتلبية احتياجات جديدة- فقد استخدم الكثير من النقاد

النموذج بوصفه واحداً من الإزاحات الخطية لنوع من النقد بواسطة نوع آخر. وكانت النتيجة ظهور نسخة مختزلة من التاريخ النقدي مؤخّراً، إذ حلت البنيوية محل النقد الجديد الذي أزيح بدوره لكي تحل التفكيكيةُ محله، التي أزيحت تباعاً هي الأخرى لكي تحتل التاريخانية الجديدة مكانها. ويعد هذا بالنسبة لمعظم علماء السرد بياناً بالأحداث الأخيرة التي كانت زمنيتها أكثر اضطراباً بكثير، من جهة، وأكثر استمرارية بكثير من جهة أخرى. ولم يكن بإمكان السرديات البنيوية على سبيل المثال أن تدفع بدراسة النقد قدماً على ذلك النحو المذهل الذي مارسته بدون الاستفادة من الجهود التي بذلها أسلافها الشكلانيون في التقليدين الأوروبي والأنجلو أميركي. إن دراسة وجهة النظر السردية في النقد الجديد الأميركي، ونقد الواقعية في الشكلانية الروسية أو تحليل الكلام وتمثيل الفكر في الأسلوبيات البريطانية كانت جميعها على وجه الخصوص فضاءات مضى فيها التحليل المنهجي للسرد قدماً قبل المناهج البنيوية أو بمحاذاتها. ومن الصحيح أيضاً القول إن أكثر المفاهيم التحليلية صرامة للسرديات البنيوية لم تؤثّر حقيقة على الدراسات الأدبية في الجامعة إلا في وقت متأخر جداً، وأنا أفكر هنا في بعض الإصدارات الأساسية التي وفقت بين المنهج الناراتولوجي والتقليد الأنجلو أميركي– أعمال مثل عمل ليتش وشورت الأسلوب في الرواية Style in Fiction عام 1981، وعمل ريمون كينان المتخيل السردي Narrative Fiction عام 1983. ومهما يكن من أمر اللحظة الثورية التي احتلتها السرديات البنيوية وقت ذروتها في الستينيات، فقد كان تأثير المنهج الناراتولوجي أعظم بكل تأكيد على الدراسات الأدبية عموماً في الثمانينيات، عندما كان يشتغل جنباً إلى جنب مع التطورات النقدية الجديدة للتفكيكية والتاريخانيات الجديدة المتعددة. وعوضاً عن نموذج خطي للتطور، قد نكون أكثر واقعية إذا نظرنا لأشكال النقد الجديدة للثمانينيات والتسعينيات بوصفها مقاربات استمدت زخمها وقوتها من السرديات.

لقد أسيء استعمال نموذج كون بطرق أخرى، ولا سيما بواسطة نقاد يدعون أن تحولاً للباراديجم كان قيد التكوين ويؤدي لا محالة إلى الطابع الخاص بمنهجهم النقدي. لقد قال هانز روبرت ياوس ذلك عن نظرية التلقي في أواخر الستينيات، ومنذ ذلك الحين كان هناك صف من المتقدمين للحصول على مركز الهيمنة الباراديجماتية

من التفكيكية، والتاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية. لقد كان البارادیجم في عمل كون إطاراً كاملاً من الإجراءات التحليلية والتأويلية بالإمكان تصوره فقط في وقت لاحق. ويشمل سوء الاستعمال هنا نقّاداً يستعملون مثال البارادیجم ليس كوصف للماضي وإنما كوَصْفَة للمستقبل، ليس لأغراض التاريخ النقدي ولكن في بيانات نقدية. وعند الضرورة الملحة، يكون بالإمكان البرهنة على إمكان وصف تحول البارادیجم في الزمن المضارع عندما توجد حركة واضحة، موحدة يوجهها مانيفستو في النقد يلقى قبولاً عاماً. وكما في الحداثة الأدبية عند مطلع القرن، كانت توجد لحظات من الوعي الذاتي التاريخي العالي في النقد– تقاليع نقدية- تُنَظِّر للحاجة إلى التغيير مقدماً بدلاً من وصفه تاريخياً. فإذا كان بالإمكان أن نختلف حول أصول النقد الجديد New Criticism، أو بيانات مناهج اللسانية البنيوية في الستينيات، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة في السبعينيات والثمانينيات، إذ لم يعد النقد محكوماً بقواعد يمكن تطبيقها منهجياً.

إن نموذج تحول البارادیجم يصبح صعب التطبيق على وجه الخصوص بعد التفكيكية لسببين: حقيقة كون التفكيكية والتاريخانية الجديدة قاومتا بشدة فكرةَ طريقةٍ منهجية في النقد. وكرد فعل للبنيوية الأدبية، ادعت التفكيكية أنها ليست منهجاً على الإطلاق، وبأنه لا يوجد أساس نظري للقراءة، كون القراءة تنبثق دائماً من التعقيدات المحدَّدة للنص ذاته. ولقد أنكر الالتزامُ بالخصوصية التاريخية في التاريخانيات الجديدة بالمثل على النظرية وضعيةَ طريقةٍ توافقية موحِّدة يقتضيها نموذج البارادیجم. وحتى بافتراض وجود تضمينات منهجية في هذه المقاربات الجديدة، فإنها ليست مفروضة مقدماً، وقد يكون من المبكر تجريدها بأثر رجعي إنطلاقاً من لحظة الحاضر. والمشكلة الثانية بالنسبة لنموذج البارادیجم هي فكرة الإجماع المنهجي الساكن الذي يعتمد عليه. إن تكاثر النقد الحديث مؤخراً إلى مجموعات للهوية، وتعايشَ مناهج غير متكافئة تُعرف بالتعددية، والالتزامَ واسع النطاق بالخصوصية والاختلافِ غير القابل للاختزال للقراءات يجعل من المستحيل افتراض اتفاق جماعي في الرأي أو هيمنة أي منهج في الثمانينيات والتسعينيات.

إن معظم مؤرخي النقد يعترفون بما يأتي: وجود تصدّع في اتفاق الآراء في النصف الثاني من القرن قد لا نبرأ منه أبداً. وبذلك، فإنهم (مثلاً، كريستوفر نوريس، جوناثان كلر، هانز روبرت ياوس، فرانك لينتريشيا) يستشهدون عادة بالاستقرار النسبي للنقد الجديد في الولايات المتحدة حتى حوالي منتصف الستينيات الذي خضع بعده اتفاق الآراء على نحو معاكس للتعددية النقدية. قد يحمل هذا الوصف شيئاً من الحقيقة. إنه يتسق بكل تأكيد مع أفكار مثل فكرة ليوتار بأن عصر ما بعد الحداثة يتسم بالانتقال من الحكايات الكبرى إلى الحكايات الصغرى، الذي ينعكس في دراسات الميديا بوصفه الانتقال في التليفزيون من الإرسال واسع النطاق المُوَجَّه إلى قطاعات عريضة من الجماهير إلى الإرسال المتخصص الموجه إلى فئات معينة ذات اهتمامات خاصة أو تتمتع بخصوصية إقليمية ما، أو منظورات من الجغرافيا الثقافية تتعلق بتنامي النزعة الإقليمية.

ولكن بالنسبة لأي شخص مطلّع على نظرية السرد المعاصرة، فإن قصة غياب اتفاق عام في الآراء المتعلقة بالنقد، تدق أجراس الإنذار عالياً. ويعزى ذلك لأنها بوضوح نسخة من أيديولوجيا سردية مألوفة تمثل هي ذاتها نوعاً من العصر الذهبي، أسطورة آدم التي ترى التغيير سقوطاً من الأوضاع المستقرة للماضي إلى حالة من الأزمة. لقد علَّمنا منظرون مثل ريموند ويليامز، وميشيل فوكو، وجاك ديريدا أن نقاوم سحر هذا المخطط السردي الذي يضفي الطابع المثالي على الماضي الذي سقطنا منه. ولا يحتاج الأمر سوى ساعات قليلة في إحدى المكتبات، بين المنشورات الأساسية للنقد الجديد في الولايات المتحدة، لكي ندرك أن النقد الجديد لم يوجد قط كاتفاق عام مستقر أو كمنهجية موحدة على الطريقة التي يصفه بها معلقو السبعينيات والثمانينيات. إن إجماع النقد الجديد كان مفهوماً استعادياً استوجب استبعاد الهجوم المتواصل للنقاد التاريخانيين وطمس عدم تجانس الأفكار داخل المدرسة لتقديم النقد الجديد بوصفه إجماعاً موحَّداً للآراء. لقد كان الإجماع النقدي الجديد، بكلمات فوكو، بنية استبعاد للنوع الذي كان ضرورياً لتقديم الطابع المميز لعصر غابر: مثل استبعاد الجنون في قصة عصر العقل. وبكلمات ريموند ويليامز،

يمكن رؤية الإجماع النقدي الجديد بوصفه أسطورة تعمل كذاكرة، وهي كلمات استخدَمَها لوصف الأسطورة الرعوية لماضٍ أكثر سعادة وأكثر طبيعية.

هذه مناوشة أولى للفضح الأيديولوجي للسرد. وكلما واصلت المناوشات تقدّمها، تصبح المناوشة معقدة على وجه الخصوص طالما أنها ليست مجرد أيديولوجيا للسرد يتم فضحها ولكن أيديولوجيا سرد السرديات. إن ما بعد البنيوية تميل في هذا الاتجاه، ليس إلى تأويل الأشياء وإنما إلى تأويل التأويلات أو إلى تأويل الميتاحكايات عوضاً عن تأويل الحكايات نفسها. وكثيراً ما يجادل ما بعد البنيويين أن هذه هي اللعبة الوحيدة المتاحة لافتقارنا إلى مدخل للأشياء في حد ذاتها إلا من خلال تأويلاتها، لأن كل الحكايات هي بالأخير ميتاحكايات.

كيف أحكي إذاً قصة التحول في دراسة سرد القصص من دون أن أصاب بالخيبة؟ أول شيء هو أن الكثير من الوعي الذاتي ما بعد البنيوي المميز حول قيم المرء السردية الخاصة، والمزاعم حول شفافية اللغة أو أيديولوجيا كتابة التاريخ سوف تكون عديمة الجدوى بالنسبة لأي شخص، ولا سيما بالنسبة لشخص مثلي. والشيء الثاني هو أن نموذجاً جديداً للتغيير النقدي مطلوبٌ لا يبني الماضى الناراتولوجي بشكل مضلل بوصفه إجماعاً سعيداً فقط لكي يتعارض بنيوياً مع حاضر معقد. والمطلوب في النموذج الجديد هو قدرته على وصف اللاتجانس الخاص بالسرديات المعاصرة، وتطبيقاتها واستعمالاتها السياسية المتنوعة، واحترامها لخصوصية السرود، ملخصاً في ذات الوقت هذا التنوع وحاشداً مجموعة عامة أكبر من المبادىء والتقنيات.

هناك مشهد من الابتذال الفكاهي في بداية فيلم خيال رخيصPulp Fiction الذي كتب قصته كوينتين تارانتينو، الذي يوضّح فيه فينسنت لجولز أن شطائر الهامبورغر في باريس التي تقدمها مطاعم ماكدونالدز مع الجبن تعرف باسم تشيز رويال. ووصفه لهذا الاختلاف الذي يبدو بلا معنى يزخر بأهمية لا يمكن فهمها. إنها تفاهة حديثة يمكن تمييزها تكشف عن اختلاف ثقافي في شكل موعظة تخلو من مغزى أخلاقي. وبوصفها لحظة خفة تسبق لحظة عنف لا يمكن وصفها، فإنها جزء

من اهتمام الفيلم بأخلاقية العنف السينمائي، التي تتضاد مع الوعظ الأكثر إلحاحاً وترابطاً منطقياً. وهناك شيئان يلفتان انتباهي حول هذا المشهد. الأول هو الطريقة التي يُغَلَّف بها جوهر فيلم يطرح باستمرار سؤال كيف يعين المرء الموقف الأخلاقي لأحد السرود أو يحدد وظيفتة الأخلاقية. إن الصور الحديثة للسجال حول الوظيفة الأخلاقية للجريمة الممثلة، مثل التبادل بين جون غريشام وأوليفر ستون حول فيلم القتلة بالفطرة Natural Born Killers أو السجال حول تمثيل تعاطي المخدرات في فيلم Trainspotting تسلط الضوء على أهمية السؤال والحاجة الملحة لأساس ناراتولوجي للإجابة عليه. قليلون جداً من المشاركين في تلك السجالات يفهمون شيئاً حول الطريقة التي يعمل بها السرد على الصعيدين الأخلاقي والأيديولوجي. وقناعتي الشخصية هي أن بإمكان السرديات الأكاديمية تنشيط تلك السجالات، ولكن فقط من خلال تقنيات تحليلية قابلة للتوصيل والتطبيق. والسبب الثاني هو العلاقات المعقدة التي تنقلها بين التوحيد القياسي الثقافي والاختلاف. إنه اختلاف ثقافي يتم إدراكه عبر واحد من أقوى رموز التوحيد القياسي العالمي الذي نمتلكه. إنه اختلاف ما بعد حداثي يمكن ملاحظته فقط على خلفية التوحيد القياسي. إنه يعكس قراراً اتخذته شركة ماكدونالدز في بداية الثمانينيات لتنويع قوائم طعامها استجابة للتنوع الثقافي للسوق. إنه يشير من هذه الناحية للاعتماد المشترك للتنوع والعولمة، أو التماثل والاختلاف- تقديم الاختلاف مقابل مشهد التوحيد القياسي والعولمة- الواضح في استراتيجيات التسويق للشركة العابرة القوميات أو توحيد أوروبا مثل وضوحه في تفكيك الأعمال القياسية الأدبية.

إن السرديات تعمل الآن تبعاً لقوانين هذه الدينامية. هناك مجموعة من المنابع المجردة مستمدة انتقائياً من تواريخ ناراتولوجية مختلفة- مختلف الشكلانيات، الماركسية، نظرية التلقي، التفكيكية، التاريخانية الجديدة، ما بعد البنيوية، وما بعد الكولنيالية. ولكن لم يعد بالإمكان النظر إلى السرديات بوصفها باراديجماً للممارسة النقدية، قالباً اختزل غنى الاختلافات بين السرود لمجموعة من العلاقات البنيوية العقيمة. لقد تغيرت السرديات تحديداً لأن قيم التوحيد القياسي قد استبدلت في الدراسات الأدبية بقيم التعددية والاختلاف غير القابل للاختزال: ليس فقط اختلافاً

بين نصوص وإنما اختلاف بين قراء. بهذا المعنى، استسلم حلم رومان جاكبسون البنيوي بعِلمٍ عالمي للأدب لصدعٍ غير منضبط للمنهج الناراتولوجي. ورغم ذلك، ويا للمفارقة، يصبح بالإمكان التعرف على خصوصية النصوص أو القراء فقط عبر معجم وصفي مشترك يهدد هو ذاته باستمرار بمجانسة الاختلاف الذي يدفعه قدماً. إن هذا النموذج التناقضي للتغيير، وتزامن التوحيد الثقافي والتنويع، هو الذي يجعل بالإمكان كتابة هذا الكتاب أو الحديث حول السرديات، ولو بشكل مؤقت فقط، كما لو كانت كياناً موحَّداً.

الجزء الأول

أشياء مفقودة

تصنيع الهويات

هل هويتنا بداخلنا، مثل ثمرة الجوز؟ إن معظم المنظورات المقدمة في هذا الكتاب مكرسة ضمنياً لقضية كون الهوية الشخصية ليست بداخلنا. وهناك مُحاجتان. الأولى أن الهوية علاقية، ما يعني أنها لا توجد داخل الشخص، ولكنها تكمن في العلاقات بين الشخص والآخرين. وتبعاً لهذه المحاجة، يتعين عند إيضاحِ هويةِ شخص ما تعيين الاختلاف بين ذلك الشخص والآخرين: يتعين الإشارة ليس للحياة الداخلية للشخص وإنما لنظام الاختلافات الذي تبنى من خلاله الشخصية الفردية. بعبارة أخرى، الهوية الشخصية ليست محتواة مطلقاً في الجسد: إنها تُبنى أو تتشكل بواسطة الاختلاف. والمُحاجة الثانية أن الهوية ليست بداخلنا لأنها توجد فقط كحكاية. وما أعنيه بذلك شيئين: أن السبيل الوحيد لتبيان من نحن هو أن نروي قصتنا، أن ننتقي أحداثا رئيسة تميزنا وننظمها تبعاً للمبادئ الشكلية للسرد– أن نتحدث عن أنفسنا كما لو كنا نتحدث عن شخص آخر، ولأغراض التمثيل الذاتي؛ وأن نتعلم أيضاً كيف نروي الذات من الخارج، من قصص أخرى، وخصوصاً من خلال سيرورة التماهي مع شخصيات أخرى. وهذا يمنح السرد عموماً إمكانية تعليمنا كيف نتصور أنفسنا، ما يمكن أن نفعله بحياتنا الداخلية، وكيف ننظمها.

إننا ربما نفكر على نحو آلي أن للشخصيات في الروايات شخصيات فردية أخلاقية جاهزة. ومن المغري رؤية استجابتنا للشخصيات بوصفها فردية وللأحكام الحرة بوصفها مواجهة بين قيمنا الأخلاقية الخاصة وتلك التي تقوم الشخصية بتمثيلها. إنه جزء من الوهم المرجعي للسرد الخيالي على سبيل المثال، أن نقوم بعمل استنتاجات حول الشخصيات الخيالية لا تختلف عن الاستنتاجات التي نقوم بها

حول الأشخاص الواقعيين. ويهدف هذا الفصل لتوضيح الإسهام الذي قدمته السرديات لفهم التحكم التقني لتلك الاستجابات والاستنتاجات: لتبيان كيف تُصْنع استجاباتنا بواسطة بلاغة السرد. ويعالج الفصل الثالث بلغة عامة أكثر تفصيلاً وهم الإحالة، ويهتم هذا الفصل على وجه الخصوص بتطور الأسئلة حول التعاطف مع الشخصيات إلى أسئلة حول الوظيفة الأيديولوجية للسرد.

ليس من قبيل المبالغة القول بأن السرديات قضت السنوات الخمسين الأولى من القرن العشرين مسكونة بهاجس تحليل وجهة النظر في السرد. إن عبارة وجهة النظر point of view عبارة مضللة بالقوة توحي بفكرة الرأى أو الموقف المتعلق بأحد الموضوعات. والأدق هو فهم المعنى الناراتولوجي للعبارة بوصفه استعارة بصرية– وجود موقع في السرد ينظر منه الراوي للأحداث الخيالية والشخصيات كما لو كان بشكل بصري. ومثل الكاميرا في الفيلم، يتموضع المنظور السردي دائماً في مكان ما، عالياً فوق الأحداث، وبينها، أو خلف عيني واحد أو أكثر من الشخصيات المشاركة في الأحداث. ويمكن للصوت السردي، شأنه في ذلك شأن الكاميرا السينمائية، الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، متحوّلاً في الغالب خلسة من وجهات نظر خارجية إلى وجهات نظر داخلية. والكثير من المصطلحات التي نشأت في تحليل وجهة النظر استعاراتٌ بصرية– مثل مفاهيم المسافة السردية narrative distance أو التبئير focalisation– ولكنها استعارات بمعنى كون الرؤية الفعلية الوحيدة المتضمنة في القراءة هي رؤية الكلمات المطبوعة. إن الرؤية في السرد اللفظي وهمٌ على نحو أكثر وضوحاً منه في الفيلم السينمائي. إننا نرى عالماً خيالياً في السرد اللفظي على نحو أقل حَرْفِيَّة مما نفعل في الفيلم السينمائي، على الرغم من كل تطلعات السرد لاستحضارِ صورة.

إن تحليل وجهة النظر أحدُ الانتصارات الكبرى لنقد القرن العشرين. وكانت قوته جزئياً هي قوة المصطلح التحليلي، في وصف التحولات الدقيقة في الصوت السردي، والتحرك داخل عقولنا وخارجها، أو صيغ تقديم كلام الشخصيات وأفكارها. سوى أنه كان أكثر من كونه قوة وصفية. لقد كان كشفاً جديداً في بلاغة

المتخيل، الطريقة التي يمكن بها للمتخيل تحديد موقعنا، ومعالجة تعاطفاتنا، وجذب أوتار قلوبنا، لخدمة هدف أخلاقي ما. لقد جعل تحليلُ وجهة النظر فوق هذا كله النقاد على وعي بأن التعاطف مع الشخصيات لم يكن مسألة حكم أخلاقي قاطع. لقد صيغ وتم ضبطه بواسطة هذه التقنيات الوصفية الجديدة في وجهة النظر الخيالية. لقد كان بداية سرديات منهجية بدا أنها كانت تُثْبِتُ أن بإمكان القصص التحكم فينا، بإمكانها صياغة شخصياتنا الأخلاقية بطرق لم يكن بالإمكان فهمها من قبل.

وعلى الرغم من الابتعاد الواضح عن قصد المؤلف في "النقد الجديد"، هناك دائماً إحساس بأن تحليل وجهة النظر في المتخيل هي إماطة اللثام عن تحكّم المؤلف. وأحياناً يكون الانطباع هو أن المتخيل مجادلة ترتدى قناعاً متقناً، أو إذا غيّرنا الاستعارة قليلاً، فعلاً من أفعال التكلم البطني للمؤلف حيث يمكن إخفاء جدل المتكلم البطني بين الأصوات الخيالية للدمى. تأمل، على سبيل المثال، افتتاحية دراسة واين بوث المهمة حول وحهة النظر في بلاغة الرواية The Rhetoric of Fiction: 'بالكتابة عن بلاغة الرواية، لست مهتماً بصفة أولية بالرواية التعليمية، الرواية الموظفة للدعاية أو التعليم. موضوعي هو تقنية الرواية اللاتعليمية، التي ينظر إليها بوصفها فن التواصل مع القراء' (1 ,1961). إن عمل بوث تحليلٌ لفن الإقناع في الرواية الذي ليس جدلياً بشكل صريح. إنه يميل لافتراض أن جوانب وجهة النظر في الرواية يتم التحكم فيها بواسطة مؤلف يكون في خدمة محاجة، وإنما محاجة تشتغل من خلال استخدام التعاطف.

الصوت، المسافة، الحكم

كيف يمكن للتقنيات في وجهة النظر السردية ضبط التعاطف مع الشخصيات؟ لم يبدُ لي هذا السؤال مختلفاً كثيراً أبداً عن سؤال لماذا نشعر بالتعاطف مع أشخاص بعينهم في الحياة وليس مع أشخاص آخرين؟ سوف أبدأ بافتراضين أساسيين حول التعاطف ينطبقان على السرد والحياة. الأمر الأكثر احتمالاً أن نتعاطف مع أشخاص عندما تتاح لنا معلومات كثيرة حول حياتهم الداخلية، دوافعهم، ومخاوفهم، إلخ. نحن نتعاطف مع أشخاص عندما نرى أناساً آخرين لا يشاركوننا مدخلنا لحياتهم

الداخلية يصدرون عليهم الأحكام بقسوة أو على نحو غير صحيح. في الحياة، نحصل على هذا النوع من المعلومات من خلال الألفة، والصداقة أو أوبرا وينفرى. وفي الرواية نحصل عليه من خلال النقل الأمين الذي يقوم به الراوي، أو من خلال النفاذ المباشر لذهن الشخصيات.

وهناك اعتراض واضح على هذين الافتراضين: إذا كان نفاذنا للحياة الداخلية للشخصيات نفاذاً لذهن مريض، لدوافع غير سوية، شريرة أو أي شيء آخر يسيء لقيمنا الأخلاقية المتعارف عليها، فلن تكون النتيجة تعاطفاً. ورغم ذلك، حققت الكثير من الروايات المعاصرة جدلها الأخلاقي عبر خلق التعاطف مع شخصيات غير سوية أخلاقياً. إن روايات مثل رواية ترومان كابوت بدم بارد In Cold Blood أو رواية برت إيستون إليس النفسية الأميركية American Psycho ورواية إرفين ولش Trainspotting نماذج لأعمالٍ يمكن أن يواجه فيها التعرف على للحياة الداخلية للشخصيات مواقف أخلاقية شائعة من الجريمة أو المخدرات تخلق تعاطفاً غريباً مع الشيطان. تلك روايات تخلق ألفة بين القراء ووحوش أخلاقية من خلال النفاذ إلى أذهانهم. وغالباً ما يجد القراء أنفسهم عبر هذه الألفة يقفون تقنياً ضد انحيازاتهم الأخلاقية الخاصة وهم يشاهدون أحكام شخصيات أخرى في الرواية لا يملكون هذه الخلفية المفصلة من المعلومات النفسية.

إن المعلومات وحدها لا يمكنها بالضرورة استخلاص استجابة متعاطفة. وأحياناً يكون التحكم الدقيق لتدفق المعلومات، لمصادر نشوئها وكيفية تقديمها، هو الذي يتحكم في حكم القارئ. ولكي نبين دور وجهة النظر في ضبط الحكم يجدر بنا تلخيص تحليل بوث لرواية جين أوستن "إما" والطريقة التي تخلق بها تعاطفاً مع بطلة غير محبوبة. إن "إما"، على نحو أقل غلواً من النماذج السابقة، لا تستدعي تعاطف القارئ. إنها تفتقر إلى المروءة، والمعرفة بالذات، والفهم. إن شخصيتها تنصلح لكي توحي بإمكانية زواج أكثر اكتمالاً. إن بوث يبدأ تحليله بالتأكيد على هذا بوصفه مشكلة تواجه الفنان: إن التسليم بهذا التعاطف ضروري إذا ما تعين علينا متابعة

"إما" في رحلتها الأخلاقية نحو الإصلاح، والكيفية التي خلقت بها جين أوستن التعاطف مع شخصية لها تلك الأخطاء المستهجنة.

لكي نعيد صياغة المشكلة، كيف أمكن لجين أوستن أن تجعلنا نحب "إما" بما يكفى لكي نرغب في إصلاحها من جهة، وأن نقف على مسافة خلفها تسمح لنا بالحكم عليها وإدراك أخطائها من جهة أخرى؟ وتكون إجابته استعراضاً ذكياً لتذبذب "إما" بين القرب من الشخصية والابتعاد عنها. إنه يجادل أولاً بأن جين أوستن تتجنب خلق مسافة بيننا وبين "إما" عبر استخدامها كراوٍ. فعلى الرغم من أن القصة تُرْوَى بضمير الغائب إلا أن الأحداث يتم رؤيتها في الغالب من خلال عيني "إما"، وتنعكس أو تُبَأر عبر ذهنها، بحيث يمكن للقارئ الرؤية فيما وراء سطح مناورات "إما" الذاتية وإدراك الصفات التي يمكن أن تتسبب في خلاصها. ويكون دليل الخلاص هذا، بالنسبة لبوث، أكثر إقناعاً بكثير عندما يُقَدَّم كرؤية داخلية مما لو تم تقديمه من خلال تعليق على لسان المؤلف. إن الرؤية الداخلية تخلق وهمَ مدخلٍ لا وساطة فيه، بحيث يبدو الحكم على شخصيتها مباشراً لا تحكم فيه. ولكن حتى لو لم يجد القارئ شيئاً طيباً في أفكارها، فإن الرؤية الداخلية سوف تخلق تعاطفاً مع "إما" لمجرد كونها رؤية داخلية: 'إن الرؤية الداخلية المتواصلة تدفع القارئ لكي يأمل في حظ أوفر للشخصية التي يتابعها، في استقلال تام عن الصفات المكتشفة' (Booth 1961,246). ويشير بوث أيضاً بأنه عبر التبئير من خلال "إما"، يتم حجبنا عن منظورات أخرى يمكن أن تنفرنا منها. فإذا مُنِحْنَا رؤى داخلية متواصلة لجين فيرفوكس، على سبيل المثال، فلربما فضلناها على "إما"، لكي نراها القيمة السردية الإيجابية، أو صرفنا ذلك عن عناد "إما" وتشبثها بالرأي تجاه جين. إن التحكم في الرؤية الداخلية، من ثم، يبقى على تعاطفنا مع "إما"، ويمنعنا من الحكم عليها بقسوة في الوقت الذي يتيح لنا التعرف على أخطائها. وبذا، يحرر صوتَ سرد الشخص الثالث من الحاجة للوعظ أو الحكم على شخصية "إما" الأخلاقية.

لا يتوجّب على المؤلف أن يعظ أبداً. حتى في حكاية ذات غرض أخلاقي أو فلسفي واضح، لا يتعين عدم رؤية المؤلف أبداً وهو يعظ، بل إن الخطبة أو الموعظة تعترف

بهذا، وتقدم تقليدياً متتالية سردية للحكم بوصفها مقدمة لأي درس أخلاقي صريح. إن على الواعظ السردي، شأنه في ذلك شأن إيسوب، التأكد من أن القراء قد توصلوا إلى كل الأحكام الأخلاقية حول القصة قبل الكشف عن الهدف الأخلاقي للسرد. وكثيراً ما تحمل المؤلفون الذين يتغاضون عن هذا المبدأ مثل دي إتش لورانس التقريع لاستخدامهم رواة أو شخصيات كأبواق مذهبية. ومع ذلك يمتلك بعضُ المؤلفين، ويعتبر بوث جين أوستن واحدة منهم، أهدافاً أخلاقية واضحة يتم تضمينها ببراعة في الرواية. وفي حالة "إما"، يحلل بوث التذبذب بين رؤية داخلية تتسم بالقرب، والمسافة التي تفصل الراوي بضمير الغائب الذي يقف في الخلف مع القارئ في لحظات حكم "إما" الأكثر وضوحاً، بوصفه تقنية لإخفاء أو خلق تعاون مع قصد مذهبي. وعند أحد قطبي هذا التذبذب توجد الرؤية الداخلية. وعند القطب الآخر هناك الحكم الصريح للراوي، مثل هذا الحكم في الفقرة الأولى: 'كانت الشرور الحقيقية في موقف "إما" هي تصلب رأيها ونزوعها للاعتداد بنفسها والاعتقاد بأنها محقة في كل ما تقوم به' لحظات مثل هذه، تتسع فيها المسافة بين إما والقارئ، يتم تعزيزُها بعد ذلك بلحظاتِ الدخولِ المباشر لذهن "إما" ومعاينة أفعالها.

وما بين القطبين تتدرج المسافات. إن الصوت السردي ينأى بنفسه عن الحكم على "إما" بوضع تعليق حُكمي على لسان مستر نايتلي. ويتبنى الصوت السردي نغمة ساخرة، غالباً ما تنزلق إلى الصوت المميز لأحد الشخصيات، لكي تخلق ما يسميه بوث 'ضحكاً متعاطفاً'. إن الراوي ينقل فكراً مستقلاً عوضاً عن الإبقاء على التبئير من خلال عيني "إما". ويلخص الراوي محادثةً أو سطراً من الفكر من دون أن يعطينا مدخلاً بوصفه كلاماً مباشراً أو رؤيةً داخلية، إنما نجد أنفسنا باختصار، كقراء مقيدين بالراوي، وتكون مسافتنا، سواء كانت بصرية أو معنوية محكومة بالتحولات البارعة في وجهة النظر بين طبقات من الأصوات والأفكار المُمَثَّلة، بالمعلومات التي تُقَدَّم لنا وتلك التي يتم حجبها عنا.

يضم هذا النوع من التحليل أشياء عديدة حول قيمة السرديات وطبيعة السرد الخيالي. والشيء الأكثر أهمية، ربما، هو الموقف الذي يتبناه حول إنتاج التعاطف:

كونه يُنْتَج ويتم ضبطه عبر وسائل النفاذ access، والقرب closeness، والمسافة distance. إن بوث على سبيل المثال يقارن وظيفة النفاذ بتقنية المفارقة الدرامية على خشبة المسرح، حيث يمتلك المتفرجون معلومات لا تشاركهم فيها كل الشخصيات على الخشبة. فَكِّر في فولبوني(*) على فراش الموت وهو يجرد أصدقاءه الطامعين في ثروته من هداياهم وشرفهم، بينما يضحك المتفرجون الذين يعرفون أنه متمارض، على محاولاتهم. ولا مكان للمفاضلة، من الناحية الأخلاقية، بين هؤلاء الشخصيات. إن دافعهم جميعاً هو الجشع. ولكن المتفرجين يتبنون تقنياً موقف فولبوني بسبب المعلومات التي يشاركونه إياها. إن هذا الهجاء الأخلاقي، على الرغم من أنه ينسحب على الجميع، ليس موجهاً إلى فولبوني بقدر ما موجه إلى أصدقائه عبر ميثاق المعلومات هذا بين جمهور المتفرجين والبطل والذي يمنع المفارقة الدرامية من أن تباعد بيننا وبين أفعاله الشنيعة. ويذكرنا بوث دائماً في بلاغة الرواية، بأن هذا مبدأٌ ينطبق على الحياة فيما وراء حدود المتخيل، سواء كان هذا كشفاً ذاتياً تم غرسه بعناية بين الديناميات المعقدة للصداقة، أو أحد أحداث الميديا مثل المقابلة التي أجرتها الأميرة ديانا في برنامج بانوراما في محطة بي بي سي التي تتخذ فيه الصورة هيئة رؤية داخلية مميزة. في تلك الحالات، تُسْتَمَد القوة الاجتماعية من التعاطف الأخلاقي الذي يتم التحكم فيه عبر تقنيات إدارة المعلومات وليس عبر الاستقامة والسداد.

ويتضمن تحليل وجهة النظر أيضاً قيمة المسافة الجمالية في القراءة. إن بوث يزعم أن 'القراء الهواة فقط يتماهون دائماً مع أيّة شخصية، من دون أي إحساس بالمسافة ومن ثم كل إمكانية للتجربة الفنية' (1961, 200). بعبارة أخرى، لا تحدد المسافة فجوة أخلاقية أو شبه بصرية فحسب بين القارئ والشخصيات، ولكنها تميز أيضاً تجربة جمالية ناضجة للسرد، وهو زعم لم يعد يجرؤ عليه النقاد. إن فكرة من هذا النوع حول مسافة فكرية أصبح ينظر إليها مؤخراً بوصفها تصنعاً أو وهماً.

(*) فولبوني Volpone: بطل المسرحية الكوميدية المسماة بهذا الإسم والتى كتبها الكاتب الإنجليزي الشهير بن جونسون. تدور أحداث المسرحية حول شخصية فولبوني (الثعلب الماكر) الذي كان يتسم بالجشع والشهوة والذي تظاهر بالاحتضار لكي يخدع من حوله من الطامعين في حيازة ثروته بعد وفاته.

والفكرة هي أن الناقد يتبنى موقفاً محايداً، متحاشياً أسئلة ساذجة مثل 'هل أُحِبُ إما وود هاوس؟' لصالح أسئلة أكثر تقنية مثل 'كيف صِيغ تعاطفي مع إما؟'. وتميل السرديات الحديثة لأن تكون أكثر تشككاً في إمكانية أن يتمكن أي قارئ من تعليق هويته أو الارتقاء إلى ذروة أوليمبية، مجالٍ جمالي متعالٍ لم يعد تشوّشه القضايا الشائكة للهوية من نوع الجندر، والعرق، أو الطبقة. ويميل تحليل وجهة النظر للحديث عن القارئ بصيغة المفرد كما لو كان كل القراء يستجيبون بالطريقة نفسها، كونهم يخضعون للميكانزمات التقنية نفسها في بلاغة السرد.

هذه إحدى القضايا الرئيسة في التحوّل إلى سرديات ما بعد حداثية. إنها في واقع الأمر قضية تسير جنباً إلى جنب مع تضمين آخر لا يمكن تجاهله في تحليل وجهة النظر الخيالية، أن يستخدم المؤلف هذا القارئ المثالي تبعاً لخطة قصدية تم صياغتها مقدماً. إن قراءة بوث لرواية "إما" التي تتأمل بشكل مستفيض ما إذا كان فن جين أوستن واعٍ أم حدسي، تعطي الانطباع بأن الرواية تنشأ من الحاجة لإيجاد حل لمشكلة كيفية خلق تعاطف مع بطلة غير محبوبة لكون ذلك ضرورياً بالنسبة لخطة الرواية- كما لو أن الرواية رسالة أخلاقية- فلسفية تتنكر في شكل رواية. ولكن ماذا يحدث إذا حللنا القصة بطريقة مشابهة، من أجل عملياتها التقنية، ومن أجل بنية الأصوات العديدة، ومن أجل مدخلٍ للحياة الداخلية للشخصيات، من دون الإحالة على قصد المؤلف؟ وتكون الإجابة أننا نحتفظ بكل ما هو قيم في تحليل بوث لوجهة النظر بينما نطرح خلف ظهورنا بعض افتراضاته غير المدعمة حول التواصل بين مؤلف وحيد العقل وقارئ مفرد: أو أننا نتحرك من تحليل البلاغة إلى تحليل الأيديولوجيا.

الشكلانية والأيديولوجيا

يتحدّث معظم المعلقين عن "النقد الجديد" New Criticism كما لو كان طريقة للتحليل الشكلاني لا تقبل الشك. وتلك، كما اقترحت في المقدمة، ليست قضية بسيطة. وبينما يتم تحديد مفهوم "الشكل" بسهولة شديدة في علاقته بمفهوم "المحتوى"، فإن مصطلح الشكلانية formalism يستمد المعنى بشكل كبير من تضاده

مع التاريخانية historicism. إننا نتوقّع من التحليل الشكلاني؛ إذاً، أن يتغاضى عن المحتوى والسياق التاريخي للعمل الأدبي. وربما مال النقد الجديد إلى الشكلانية الصارمة بشكل أكثر وضوحاً في تناوله للشعر غير السردي مما فعل مع سردياته لأن تجاهل محتوى السرد يكون أكثر صعوبة من تجاهل محتوى قصيدة غنائية حداثية مثلاً. ويكشف بوث عن شيء من عدم اهتمامه بالتاريخ في بلاغة الرواية، إلا أن كتابته تشتبك مع التاريخ الأدبي بمعنى كونه يخوض بعمق في وصف الرواية الحديثة على ضوء التطورات الشكلية التي تمكن الكاتب الحديث من استكشاف تمثيل الفكر، والوعي والذاتية. ومن حيث قضية المحتوى، فإن من المستحيل أن نقيم الدليل على أن تحليلات بوث الشكلية تستبعد أو تتجاهل محتوى السرد. فعندما يتحدّث عن مدخلنا لذهن "إما"، فإننا نكون دائماً على وعي بمحتوى أفكارها، وأخطائها وصفاتها الإصلاحية، بالأحداث التخييلية التي تكتنف هذه الأفكار، أو الشخصية الأخلاقية للصوت السردي. قد لا تمثل هذه القضايا أولوية بالنسبة لتحليل شكلاني على نحوٍ صارم. وقد نكون أكثر دقة إذا وصفنا موقف بوث بوصفه اهتماماً بشكل المحتوى، أو بالطريقة التي يُبْنَى بها المحتوى السردي ويُمَثَّل. فإذا ارتدى المرء قبّعة الشكلانيين الصارمة، التي تبدو تحتها الألفاظُ مجرد أصوات وعلامات جرافيتية، والتقنيات السردية مجرد تقنيات مقصودة لذاتها، فسوف نضطر، عند قراءتنا لبوث، لأن نخلعها المرة تلو المرة باستمرار لتحية محتوى سروده عند كل التفاتة.

ما الذي تكون عليه سرديات شكلانية بالدقة إذاً؟ فإذا كان بوث يشتغل وفقاً لافتراض أن محتوى السرد لا يمكن فصله عن الشكل، ملازمٌ له يستحيل عزله عنه، فهل يكون بالإمكان السير قدماً باتجاه استبعاد المحتوى كليةً؟ إن بالإمكان النظر إلى تاريخ السرديات بعد النقد الجديد من ثم، بوصفه بحثاً عن شكلانية أكثر صرامة. لقد كان بوث شكلانياً بمعنى أنه كان مهتماً بالتقنية والبلاغة، إلا أن دراسته للشكل غالباً ما تُقرأ بوصفها دراسة في فن المحتوى التمثيلي. وربما كانت الشخصيات التخييلية الحالةَ الأكثر بروزاً في هذا الشأن. إنها بالنسبة لبوث، تمثيلات لبشر، وليست محض أبنية لشكل لفظي. ومهما يكن من أمر التحكم فيها بلاغياً، فإن

استجاباتنا للشخصيات التخييلية بالنسبة لبوث تطابق في طبيعتها استجابتنا للبشر الحقيقيين في العالم من حولنا.

لقد وجد البحث عن شكلانية أكثر صرامة اتجاهاً جديداً في النزعة العلمية الجافة للسانيات. ولم تكن اللسانيات شكلانية في حد ذاتها، فقد كانت مجالات التركيب (النحو) syntax وعلم الدلالة تتوافق بالتقريب مع تقاطب الشكل والمحتوى في الدراسات الأدبية. سوى أن اللسانيات كانت تمتلك معجماً لوصف الشكل، والبنية والنحو يهمل محتوى الكلمات أو الجمل. وكان يمكن للناقد الباحث عن شكلانية غير ملوثة استعارة قائمة المصطلحات من فروع اللسانيات ذات التوجه الشكلي وحصر أو استبعاد المحتوى في غضون ذلك. ولكن هل تم تفعيل ذلك حقاً؟

وللإجابة على هذا السؤال، قد يكون من الأهمية بمكان البدء بنموذج متطرف هو نموذج الأسلوبيات الحاسوبية. إن الأسلوبيات الحاسوبية لا تسأل أسئلة من نوع 'هل "إما" إنسانة محبوبة؟' وإنما تسأل أسئلة مثل 'كم مرة تتردد كلمة "مثل" في رواية كونراد "قلب الظلام؟' وعندما يتم إحصاء الإجابة، يتم إقرار الحقيقة الأسلوبية. وهذه الحقيقة في حد ذاتها ليست سوى عدد يمكن مقارنته بعدد مرات تواتره في عمل آخر له الطول نفسه. ويمكن للأسلوبي الحاسوبي أن يستخدم العدد لتدعيم الرأي بأن كونراد يفضل كلمة "مثل" بصرف النظر عن المحتوى. ولكن إذا ما تم توسيع هذه النظرية لإثبات أن أسلوب كونراد يتميز بالتشبيهات، فسوف يتوقّف التحليل عن أن يكون محض شكلي، لأن التعرف على التشبيه يعتمد على المحتوى والسياق على الأقل اعتماداً على الطريقة التي يعمل بها بالنسبة لورود كلمة "مثل". والمهم هنا هو أن هذا التحليل الشكلي المحض للبنية اللفظية في الأدب يتغاضى فيما يبدو عن كل ما هو مهم وممتع في الأدب أو الأسلوب الأدبي إلى أن يُتَاح لمحتوى تلك الكلمات الدخولَ إلى التحليلَ مرة أخرى.

من المألوف بالنسبة للناقد اللساني أن يُنَظِّر للعلاقة بين الملاحظة الجافة للبنية اللفظية ومتعة القراءة. ويجادل ليو سبيتزر على سبيل المثال:

سوف أحتج بأن صياغة ملاحظةٍ بواسطة الكلمات لا يعني التسبّب في تبخر الجمال الفني في عقلانيات عقيمة؛ بقدر ما يسهم في توسيع وتعميق الذائقة الجمالية. إنه لحُبٌ تافه ذلك الذي لا يمكن أن يتحمل تعريفاً فكرياً؛ إن الحب العظيم يزدهر بالتفاهم.

ويعبر أمبرتو إيكو عن الرأي نفسه من خلال قوله المأثور ′حتى طبيب النساء والولادة يمكن أن يقع في الحب′. إن فكرة الاحتفاظ بمشاعر المرء، ومُتَعِه، بمنأى عن التحليل العلمي، لم تكن أبداً مصدراً أساسياً للخلاف والجدل. وبينما نطلبها جميعاً بشكل واضح، نظرياً وعملياً، من طبيب النساء والولادة، فإننا لا نقبل أيضاً أن يتحدّث عالم النبات حول جمال الزهور في سياق أكاديمي. ومن المشكوك فيه أن يكون على عالم السرد الأكاديمي ترك المتعة والحب في منزله من أجل العلم، والموضوعية والفهم. والأمر الأقل سهولة مع ذلك، وجود أقوال واضحة صادرة عن لسانيين أو نقاد شكلانيين حول مكانة المحتوى اللفظي في علاقته بالملاحظة الشكلية الصارمة. وجزء من المشكلة هنا هو أن الكثير من النقاد الشكلانيين المتشددين في العقود الأخيرة مارسوا عملهم تحت تأثير اللسانيين السوسيريين، وليس من الصعب أن نتبيّن، بعد قراءة محاضرات في علم اللغة لدي سوسير، موقفه من المسألة. وسوف نناقش مسألة مكانة المحتوى اللفظي في الفكر البنيوي بالتفصيل في الفصل التالي الذي سوف يتناول المسألة في علاقتها بالواقعية في السرد. إما الآن فسوف ينصب اهتمامي على بنية الأصوات في السرد، والطريقة التي انتقل بها النقاد من رؤية هذه البنية بوصفها جزءاً من بلاغة الرواية إلى تأويل أكثر أيديولوجية لهذه التقنيات.

إذا كان بوث قد أوضح أهمية تمثيل الكلام والفكر في السرد من وجهة نظر الناقد الجديد، فإن هذه التبصرات لم يكتب لها الاختفاء بكل تأكيد مع نهاية النقد الجديد في الولايات المتحدة. لقد كان للسانيات وعلى الأخص المقاربات اللسانية للأسلوب الأدبي، إسهامها الضخم في الوصف الدقيق لبنية الأصوات في السرد. وحيثما تحدث بوث حول التحول من السرد telling إلى العرض showing في الصوت السردي، أو من المسافة السردية للرؤية الداخلية للشخصية بوصفها تقنية تؤمّن

التعاطف، طَوَّر الأسلوبيُ اللساني طرقاً مضبوطة لتمييز الطبقات المختلفة للكلام في الرواية. لقد ظهرت تصنيفات جديدة لتمثيل الكلام والفكر بأسماء مستمدة من المصطلح اللساني: الكلام المباشر والكلام غير المباشر، الكلام غير المباشر الحر، النقل السردي لفعل الكلام، النقل السردي لفعل الفكر، الكلام غير المباشر الحر، إلخ.

قد لا تبدو تصنيفات تمثيل الكلام والفكر للوهلة الأولى أكثر المفاهيم الناراتولوجية المتاحة إثارة. أما المثير فهو الطريقة التي كانت تجمع بها السردياتُ القوّة الوصفية في الوقت الذي نُشر فيه كتاب ليتش وشورت الأسلوب في الرواية Style in Fiction عام 1981. لقد كانت الثمانينيات عقداً واجهت فيه تقاليدٌ مختلفة من الفكر حول السرد نفسها لأول مرة. لقد استعرضنا حتى الآن تحليل وجهة النظر والدقة التي تمكن بها اللسانيون من إضافتها لهذا التحليل. وكان كتاب الأسلوب في الرواية واحداً من مرشدين تركيبيين عديدين للسرديات التي استخدموا اللسانيات الأكاديمية للمساعدة في تحليل وجهة النظر point of view. ومن هذه الناحية، كان أحد وظائفه أن يبين لعَالَم الدراسات الأدبية أن تحليل وجهة النظر كان قد تم دُعِّم ولم يتعرض للإزاحة عند إدخال اللسانيات إلى السرديات.

هناك شيء ما مكبوت بشكل طفيف في كتاب الأسلوب في الرواية. إنه كتاب يقدم نفسه كـ'دليل لساني للنثر الروائي الإنكليزي'، وعلى الرغم من ذلك يتجاهل منهجياً إسهام اللسانيات البنيوية والبنيوية الأدبية في فهم الرواية النثرية. وحتى سوسير لم يحظ ولو بنظرة سريعة. ربما شعر ليتش وشورت بالاستياء من أن أقسام اللغة الإنكليزية في العقد السابق قد وقعت في حب فكرة اللسانيات من دون أن تعير الأسلوبيين اللا بنيويين أدنى اهتمام. لقد كانت ولاءات ليتش وشورت ضد بنيوية ترفع منظورات من النقد الجديد ونظرية التلقي في مكانة أعلى من مكانة علماء السرد العصريين المشتغلين خارج التقليد الأنجلو أميركي، ولسان حالها يقول 'من يكون هؤلاء' في إشارة لخصومها أنصار السرديات البنيوية.

فإذا كان كتاب الأسلوب في الرواية قد تبنى تحليل وجهة النظر الخيالية بوصفها أصلاً بالنسبة للأسلوبيين الأنجلو أميركيين، فإنه لم يكن لديه ما يمكن أن يقوم به لوقف مرشدين آخرين من إنجاز توليف مشابه بين وجهة النظر والسرديات البنيوية. إن دليل ريمون كينان حول الرواية السردية مرشد ومعجم للمناهج البنيوية للرواية السردية، إذ يمنح كل فصل من النص الأهمية للاستمرارية بين النقد الجديد الأنجلو أميركي والمنظورات البنيوية. إن تحليل وجهة النظر بالنسبة لليتش وشورت يؤدي لا محالة لتصنيفات تقديم الكلام والفكر بوصفها طُرُقاً لوصف ديناميات الرواة والشخصيات، المسافة السردية والرؤى الداخلية. إنه يؤدى بالنسبة لريمون كينان إلى التبئير focalization وغيره من المصطلحات البنيوية على وجه التحديد. هناك شيئان واضحان. لم يختفِ تحليل وجهة النظر بوصفه باراديجماً زائداً، ولم تحل محله مقاربات نقدية معاصرة جديدة ذات توجه لساني. لقد عُدِّل وحُسِّن بطرق عديدة بواسطة الأسلوبيين الأدبيين والبنيوية. إن المقاربات الناراتولوجية من مدارس مختلفة تصادمت في الثمانينيات على نحو أمكن من خلاله رؤية تشكل جسد وحيد من المنابع المستمدة من تقاليد كانت تتسم بالتضارب فيما مضى. وفي أعقاب هذا الصدام جاء التراكم، الذي يمكن التعرف على بقاياه المعقدة لوجهة النظر بشكل واضح حتى الآن.

من وجهة النظر إلى الموقعية

يعتمد تحليل بوث لرواية "إما" بشكل كبير على أطروحة أن القارئ لا يلاحظ في العادة الوسائل الفنية البلاغية التي تتحكم في موقع ذلك القارئ في علاقته بالشخصيات الروائية. وتحسم حركةُ الراوي بين المسافة والقرب والموقع الذي يشهد منه القارئ الأحداث الروائية، وتخلق روابط تعاطفية بين القارئ وشخصيات بعينها وذلك بجعل ذلك الموقع موقعاً للألفة والمدخل الذهني. وربما أمكن الآن مضاعفة التراكم الناراتولوجي وذلك باستكشاف الطريقة التي تفاعل بها المفهوم الماركسي للأيديولوجيا مع تحليل وجهة النظر بهدف حمايته من تهمة الشكلانية اللاسياسية. فإذا كان تفسير بوث للبلاغة الروائية تفسيراً أخلاقياً، أمكن إثبات أن إرثه الرئيس هو

أن يؤسّس تفسيراً أيديولوجياً للرواية. ويقع التغيير؛ بالتأكيد، بين فكرة وجهة النظر الروائية بوصفها صناعة التعاطف وفكرة الاستجواب interpellation بوصفها صناعة الهوية.

في عام 1969، ناقش مقال لويس ألتوسير 'الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية'(1977) على نحو غير محدد بعض الشيء فكرة كون الأدب يلعب دوراً في تكوين الذات. والذات في هذا السياق هو شخص، فرد يكون خاضعاً من جهةٍ لسلطةٍ ما أعظم مثل الدولة القومية الذي تتشكل حياته الداخلية من جهة أخرى جزئياً بواسطة وهم أن المرء فاعل حر. ويقع هذا التناقض في صميم فكرة ألتوسير حول الأيديولوجيا ويشكّل أساس نظريته حول الوظيفة الأيديولوجية للأدب. ولم يذكر ألتوسير الأدب على وجه التقريب في هذا المقال، ولكن ذكره للأدب بوصفه أحد الميكانزمات التي تبني الذات بوصفه عبداً يسكنه وهم الحرية أعطاه مكاناً بزرياً في التاريخ الناراتولوجي. لقد ازدهرت الماركسية الألتوسيرية منذ أواخر الثمانينيات إلى نهاية الألفية أساساً بسبب التآزر بين فكرة الذاتية هذه وما تعرفه السرديات بالفعل حول وجهة النظر الخيالية.

ويمكن توضيح هذا التآزر سريعاً. إذا كان بوث يبين أن الرواية تتحكم في موقع القارئ وأن هذا الموقع يحسم قضايا التعاطف، فإن الماركسية الألتوسيرية تضيف بأن الرواية عبر التحكم في موقع القارئ، تدعوه ليس إلى التعاطف فقط، وإنما إلى التماهي مع، ومن ثم احتلال، مواقع محددة للذات والأدوار الاجتماعية. والاستجواب هو التسمية التي أطلقها ألتوسير على هذه العملية. إنها عملية، شأنها شأن الذاتية عموماً، يتحكم فيها النص، ومع ذلك يكون القارئ تحت وهم أن التماهي أحد مدخلاتها.

في وقت سابق نوّهت إلى استنكار بوث لفكرة تماهي القارئ مع الشخصية في الرواية. إن تفضيله لفكرة التعاطف على فكرة التماهي كاشفة. وهي توحي بأن هويات القراء الخاصة لا تُمس، بغض النظر عن درجة الألفة التي يمكن أن تجمعهم مع شخصيات معينة. إن التعاطف يرقى لأن يكون شيئاً أكبر قليلاً من شعور الارتياح

تجاه إحدى الشخصيات. والتماهي يوحي بالاعتراف الذاتي. وأحد الاختلافات هو أن صناعة التعاطف لن تغير العالم بشكل عميق. عندما أصل إلى نهاية "إما" سوف أستأنف الحياة الطبيعية. ويمس التماهي، من جهة أخرى، ذاتيتي الخاصة على نحو أكثر عمقاً لأنني رأيت نفسي في الرواية مسقطاً هويتي عليها، عوضاً عن مجرد اتخاذ صديق جديد. هذا يمنح الرواية إمكانية تأكيد، تكوين، أو تحويل، إحساسي بنفسي. ونتيجة لذلك لا يمكنني الدخول إلى التماهي عشوائياً، وإنما يتوجّب عليَّ التعرّف على نفسي فيه، كما لو كنت أنظر في مرآة. هل يعني هذا أنني أستطيع التعاطف مع إما وود هاوس وليس التماهي معها؟

وفجأة، في خضم هذا التحوّل من التعاطف للتماهي، تبرز هويتي. إن مقولة التعاطف تتيح لبوث التحدّث عن القارئ كما لو كان كل القراء شخصاً واحداً، قادرين بالتساوي على الدخول في الميثاق الناراتولوجي مع "إما". ولكن هل ذلك حقيقي؟ أنا رجل. إن لم أتمكن من التماهي مع "إما" لأسباب تتعلق بالاختلاف الجنسي، هل أتعاطف معها بالطريقة نفسها التي تتعاطف بها قارئة أنثى؟ هل تدخل كل النساء بالتساوي في العقد التعاطفي مع "إما"، بصرف النظر عن الخلفية، والتوجّه الجنسي، والآراء حول الزواج أو القدرة على العزف على البيانو؟ والإجابة "لا" بكل وضوح، ولأنها "لا"، يبدأ ذلك التمييز بين التعاطف والتماهي في أن يبدو خطراً. إنه يسمح لبوث بالكلام عن القارئ المفرد ومن ثم يضطر النص إلى التعبير عن معاني حاسمة ومشتركة على نحوٍ يتجاهل تنوّع العلاقة. إنه يفصل بشكل فعّال بين السرديات وفينومينولوجيا القراءة– الطريقة التي تحدث بها القراءة بالفعل– ويقلص تعقداتها الخاصة إلى مثاليات عمومية.

هذا اتجاه واحد أشار إليه مفهوم ألتوسير حول الاستجواب– نحو بيان أقل عمومية، وأكثر تفاعلاً للمعنى التخييلي. إن هوية القارئ بوصفه ذاتاً مُشَكَّلَة بالفعل، والأثر الذي يخلّفه التماهي على التعاطف، والتصدّع اللاحق لجمهور القراء إلى اختلاف غير قابل للاختزال- هذه تأكيدات جديدة لا تنشأ فقط من الاهتمام الألتوسيري بالتكوين الأيديولوجي للذات. ومع التراكم الناراتولوجي لأواخر

الثمانينيات، أصبح من الصعب إرجاع هذه التأكيدات الجديدة أو تعقّب جذورها في تقاليد متقاربة مثل نظرية التلقي، التفكيكية، النسوية، نظرية الشواذ، التحليل النفسي، ونظرية ما بعد الكولونيالية. إن التكوينات الناراتولوجية الجديدة أماكن كانت فيها هوية القارئ على المحك من حيث الطريقة التي فسّر بها قراء معينون روايات بعينها وكذلك الطريقة التي أسهمت بها روايات معينة في تشكيل تلك الهويات.

ويمكن العثور على مثال جيد للأهمية التأسيسية لوجهة النظر وطريقة تطويعها لكي تلائم تحليل تشكيل الذاتية في فرع السرديات السينمائية الذي بدأ مع مقال لورا مولفي البزري "المتعة البصرية والسينما السردية" (1975). فإذا كان هذا المقال يمثّل بداية الدراسات السينمائية، أمكن أيضاً رؤيته ناتجاً لتحليل وجهة النظر– لحظة توسّعه وتحوّله بفضل الفكر الماركسي والنفس تحليلي– 'استخدام نظرية التحليل النفسي كسلاح سياسي' على حد قول مولفي. وعلى الرغم من عدم وجود سرديات مؤسَّسة على اعتراف صريح بوجهة النظر، فإن وجودها واضح. لقد اقترحتُ في وقت أسبق أن مصطلح وجهة النظر بصري بشكل لافت. إن مولفي تبدأ من فكرة أن السينما تُشبع 'رغبة بدائية للنظر الممتع'. إن مولفي التي تستخدم بيان لاكان حول لحظة تعرف الطفل على صورته في المرآة بوصفها لحظة حاسمة في تشكيل الأنا، تصف متعة النظر في السينما كونها سيرورة تحفزها رغبتان متناقضتان: الأولى رغبة النظر إلى شخص آخر بوصفه موضوعاً، والثانية، المتعة النرجسية للتماهي مع شخص على الشاشة. الرغبة الأولى هي نظرة اللبيدو؛ والرغبة الثانية هي رغبة الأنا. وبينما كان بوث حريصاً على استبعاد فكرة التماهي مع الشخصية الخيالية، ويراها عقبة في طريق المتعة الجمالية، تعيد مولفي تقديمها كطريقةٍ لرؤية السرد مكاناً تتعرّض فيه الذاتية للخطر. إن مولفي تطرح خلف ظهرها في خطوة واحدة قيمتين مهمتين في سرديات بوث. إنها تتخلى أولاً عن القناعة المغرورة بأن التماهي مرحلة فجّة تسبق المتعة الجمالية، ما يوحي بأن متعة السرد تتيسّر فقط لأولئك الذين يتمتعون بثقافة نقدية تمكّنهم من الوقوف على مسافة من ميكانيزمات ذلك السرد. وتتخلى ثانياً عن رؤية جمهور القراء بوصفه كتلة متجانسة، نظراً لأن علاقات النظرة الممتعة والتماهي تتغير تبعاً للطرق التي يكون فيها الفرد قد تشكّل بالفعل كذات.

لقد رأى العديد من علماء السرد صدع القارئية هذا حلاً لمشكلةٍ في الثمانينيات، تصوغها تيريزا لوريتيس على سبيل المثال كالتالي:

> المشكلة، فيما أعتقد، هي أن الكثير من الصيغ الحالية للسيرورة السردية تفشل في رؤية كون الذاتية مشتبكة في تروس السرد ومُشَكَّلة بالفعل في علاقة السرد، والمعنى، والرغبة؛ بحيث يكون كل عمل السردية هو إشراك الذات في موقعيات محددة للمعنى والرغبة... ومن ثم، أخيراً، كونها تفشل في تصور ذاتٍ مُشَكَّلةً مادياً، وتاريخياً، وتجريبياً، ذاتٍ تولدت، على ما يبدو، تحديداً عن طريق سيرورة اشتباكها في الأنواع السردية.(1984، 106).

المظهر الأهم لهذا الفشل بالنسبة لمولفي ودي لوريتيس هو إهماله لاختلاف الجندر، وتقترح مولفي أن تقسيماً متغاير الجنس فعّال/ غير فعّال للعمل قد تحكم في بنية السرد (1975، 117). ومن ثم تنجذب ذاتية المُشاهد بمعنى أن المُشاهد يتماهى مع موقعٍ خاص للجندر في السرد. إن معظم سرود السينما، تقول مولفي، تنقسم بين الدور الإيجابي للبطل الذكر والصورة الشبقية السلبية للأنثى. ويكون البطل الذكر فعّالاً بمعنيين: أولاً، بوصفه مركز الفعل السردي، الشخص الذي يتسبب في حدوث الأشياء في الحكاية، وثانياً، بوصفه صاحب النظرة المتفحصة الفعال، الذي يجسد الصورة الشبقية لشخصية أنثوية. يكون التماهي إذاً، بالنسبة للمشاهد الذكر، تماهياً مع الفعل السردي نفسه في تعارضه مع الصورة السلبية للأيقونة الأنثى، كما يكون تماهياً مع صاحب النظرة المتفحصة. فإذا تحدّث بوث عن القارئ البديل اللا مجندر بوصفه شخصاً يحدد موقع القارئ الخارجي في علاقته مع الأحداث الخيالية، فإن مولفي تتحدّث عن المشاهد البديل surrogate spectator بوصفه موقعاً سردياً يمكن للمتلصص الذكر المغاير جنسياً أن يتماهى معه بسهولة، يكون دخوله إلى الفيلم بغرض إلقاء نظرة غرامية على الصورة الشبقية للشخصية الأنثى.

كخطوة أولى، يبدو هذا بمثابة مقاربة مختزلة للفعل الداخلي لذات مجندرة ثم تشكيلها بالفعل وللمواقع المتاحة للذات في سرد معطى. إنه يوحي أن فيلماً، بالنسبة لرجلٍ، متعةٌ مضاعفة، متعةٌ بصرية وسردية. وبالنسبة لامرأة، يقدم تماهياً مع أنثى

يتم تأطيرها بواسطة الكاميرا بوصفها صورة، أيقونة، موضوعاً لنظرة الذكر المتفحصة، الذي تنتقل نظرتُه بواسطة نظرةِ شخصيةٍ ذكر يعمل كمشاهد بديل. إنه عديم الجدوى تقريباً بالنسبة، مثلاً، لسردٍ ذاتَ بطلة أنثى، أو سردٍ يجسدُ شخصيةَ ذكرٍ تجسيداً موضوعياً. إنه أيضاً يطرح التماهي بوصفه سيرورة محسومة بسيطة يرى الرجالُ أنفسهم من خلالها ذواتاً والنساءَ موضوعاتٍ. لقد كانت النسخة الأولى من مقال مولفي عرضة لهذه الاتهامات، من حيث تركيزها على المتفرج الذكر في علاقته بنسخة كرتونية للطريقة التي يتم بها توليد السرود السينمائية. لقد ميّزت التماهي السينمائي بوصفه ذكورياً، بوصفه تماهياً مع نظرة الذكر، ويدل ضمناً على أن المتفرجة الأنثى تُستَجوبُ في فانتازيا ذكورية تشيَّأت فيها.

لقد تطلّب دور الموقعية السردية narrative positionality في تشكيل الذاتية تجسيداً أكثر تعقيداً. لقد عادت مولفي عام 1981 لمسألة نظرة الذكر المتفحصة بعد ست سنوات من السجال حول قضية المرأة المتفرجة وإمكانيات التماهي الممتع مع السرد السينمائي. ووجدت إجابتها عند فرويد وإمكانية التماهي متحوّل الجنس. لقد ادعى فرويد أن ذاتية الأنثى تتسم بالتناوب بين صيغ الأنوثة وصيغ الذكورة. بعبارة أخرى، لم يكن التماهي بسيطاً ولم يكن بيولوجياً كذلك بالنسبة للمرأة وإنما تضمن تفاعلاً تناقضياً بين أوضاع مختلفة للذات، للتطلع إلى وتحقيق تفوق في مراحل مختلفة من حياة المرأة. كما ادعى أنه بالنسبة لامرأة في المرحلة ما قبل الأوديبية، تهيمن الإنوثة بحيث يصبح التماهي مع ذاتية ذكورية، في الحياة اللاحقة، نوعاً من الحنين إلى صيغة سابقة من الذاتية. وبالمصطلح السينمائي، يتجسد هذا التناوب بين المظاهر الذكورية والأنثوية للذاتية كتذبذب بين التماهي مع ذات السرد وموضوعه، مع موقعيات فاعلة وغير فاعلة، مع النظرة والصورة، أو مع فعل السرد والصورة البصرية. وتصبح متعة التماهي، بالنسبة للمتفرجة الأنثى، سيرورةً ذات جانبين تكون فيها أوضاع هويتها كناظرة وموضوعاً للنظرة في حالة صراع. ومن هذه الناحية، تكون ذاتية المرأة في السرد في خطر، بمعنى كون السرد سيرورة تُحْدِث التعارض الذي تتأسس فيه ذاتيتها.

بأيِّ معنى تكون الموقعية السردية إذاً تأسيسية بالنسبة للذاتية؟ إذا ما وصلت النساء إلى السينما بوصفهن ذواتاً متشكلة بالفعل، يتذبذبن بالفعل بين أنوثة مطبوعة اجتماعياً وذكرى الرغبة الذكورية، ألن يتركن السينما من دون تغيير؟ الإجابة على هذا السؤال هي: نعم، وهذا يميز الوظيفة الأيديولوجية للسرد، كونه يكرّر ويؤكد إمكانات التماهي التي شكّلت ذاتياتنا بالفعل. وهذا شيء يتعدّى الزعم بأن السرد يعكس الحياة. إنه يعني أن السرد أحد الطرق التي تصاغ فيها الهوية، والذات الأيديولوجية، كما يعني بأن صياغة الهوية ليست حدثاً أصلياً وإنما سيرورة من التكرار تلتقي فيها موقعيات السينما ومواقع الذات الخاصة بالعلاقات الاجتماعية خارج الفيلم في علاقة متواصلة من الإثبات المتبادل.

صياغة المصطلحات

لقد باتت لغةُ النقد الأدبي والنظرية الأدبية أقبحَ لغةٍ خاصة في العالم. وكانت السرديات أحد الاختصاصات التي تحصنت بها أكثرُ المصطلحات بشاعةً، ولا سيما في أطوارها البنيوية وما بعد البنيوية. وتكمن المشكلة غالباً في الاستعمال المفرط للأسماء المجردة مثل النصية textuality، التاريخية historicity، المرجعية referentiality، التناص intertextuality، الإلحاق/ الإضافة supplementarity، التكرارية iterability، السنكرونية (التزامنية/ الآنية) synchoronicity، الذاتية subjectivity، النوعية specificity، الاتجاهية directionality، الموقعية positionality، القصدية intentionality، التعددية plurality، الخاصية البنيوية structurality، المعقولية intelligibility، اللاتجانس heterogeneity، التجانس (الانسجام) homogeneity، الزمنية temporality، ما بعد الحداثة postmodernity، عبر اللفظية transverbality، الخطية linearity، الإنعكاسية specularity، القواعدية (الالتزام بالقواعد والأنماط التقليدية الراسخة) canonicity، القواعدية المفرطة hypercanonicity، والواقع الفائق hyperreality. ثم هناك كل تلك السيرورات الجديدة التي أبدعها النقد والتي أصبحت أيضاً أسماء مجردة: التبئير focalization، التشيّؤ reification، المَشْكَلة problematisation، التشخيص characterization، التطبيع naturalization، كسر المألوفية defamiliarisation، الكلية totalisation، البنينة structuration، التماهي/ التطابق identification، الاستجواب interpellation، التسييق cotextualisation، إعادة التسييق recontextualisation، التسريع acceleration، الديمومة duration، التحقيق actualization، عملية التفسير التاريخي historicisation.

لقد أغارت السرديات على وجه الخصوص على مصطلح اللسانيات والبلاغة الكلاسيكة للوصف الشكلي على نحو غزير يصعب احتواؤه في قائمة، سوف يظهر بعضه في نقاش هذا الفصل.

ربّما بدت قضية المصطلح النقدي سطحية، لا سيما عندما تبدو الكثير من المصطلحات ذاتها سطحية. ما هي على سبيل المثال الموقعية positionality في علاقتها بالموقع position؟ وإحدى الإجابات هي أنها position-ness الصفة المجردة لامتلاك أو التورط في أحد المواقف أو الأوضاع، مثل التاريخية في علاقتها بالتاريخ. ولكن كيف يمكن للكلمة إذاً أن تُجْمَع، كما في عبارة الموقعيات السردية narrative positionalities؟ إن صيغة الجمع تحدّد الاختلاف الذي يناقض التجريد المبدئي. والأسوأ ربّما هو عبارة واسعة الانتشار في التاريخانية الجديدة- الخصوصية التاريخية historical specificity. إذا كانت عبارةٌ إلى حد ما تعني عادة إلى حد غير معلوم تماماً، فإن عبارة الخصوصية التاريخية تترجم بالمثل إلى معكوسها. إنها إشارة لفكرة الدقة والخصوصية التي نادراً ما تفي بالمطلوب. إن دماء ألف قارئ قد وصلت إلى حد الغليان بسبب الادعاء (الغرور) الصريح لتلك المستحدثات والإيماءات- السطحية الخالصة للمصطلحات المستخدمة كرايات تعلن أن ولاء الناقد للعلم، للتاريخ، أو حتى للتعقيد في حد ذاته. لقد استبعد البعض، مثل توم بولين، مساحات كبيرة من الكتابة النقدية على أساس قبحها، تاركاً المشهد النقدي خاوياً بشكل مثير.

هناك افتراض قديم- يرتبط بالأدب المحض belles-lettres وعصر ما قبل تقسيم العمل بين الكتابة النقدية والكتابة الأدبية– بوجوب أن يكون النقد ممتعاً جمالياً، أو أن تكون إحدى وظائفه الأساسية في العالم هي أن يدعم المتعة الجمالية. وهناك افتراض أحدث بأن النقد يمتلك قوة وصفية علمية تشير لموضوعاته الأدبية من دون صعوبة نظرية أو تعقيد. فإذا كان الافتراض الأول يخفي تهمة أن النقد قبيح، فإن الثاني يضمر الاعتراض على سطحية المصطلح المعاصر. وإحدى طرق تقييم تأثير التفكيكية على السرديات ذات علاقة بهذين الافتراضين، فكلاهما يتناول سؤال العلاقة المنطقية بين النقد والأدب، الأول يأمل في علاقة تشابه وتبادل، والثاني في

علاقةٍ غيرية otherness وتباعد distance. ويدور الفصل الثالث حول إعادة صبغ النقد بالطابع الجمالي، أو تقارب السرد الأدبي والنقد الناراتولوجي. يدور هذا الفصل حول التحول من السرديات البنيوية إلى السرديات ما بعد البنيوية مع الإشارة الخاصة للمواقف المتغيرة تجاه المصطلح اللساني.

إن تهمة سطحية المصطلح النقدي تحمل معها افتراضاً مسبقاً عميقاً. لقد حذا الكثير من المعلقين حذو بودريار عندما وصفوا عصر ما بعد الحداثة بأنه العصر الذي تم فيه التخلي عن النموذج الثنائي التقليدي للسطح والعمق في بيانات الدلالة. إن السطحية superficiality، بوصفها سطحاً بلا عمق، تهمةٌ في عالم يتم تصوره وفقاً للنموذج الثنائي الذي تتعدى فيه اللغة كونها مجرد سطوحٍ مادية. تمتلك اللغة بالنسبة للنموذج الثنائي، محتوى بالإضافة إلى الشكل. فإذا توافق النقد ما بعد البنيوي في عمومه مع نموذج سطح بلا عمق، فإنه يكون أحادياً وليس ثنائياً، بمعنى أنه يعمل وفق اعتقادٍ باستحالة فصل شكل اللغة عن محتواها تصنيفياً. إن اللغة، إذا استخدمنا الاستعارة التقليدية، لن ينظر إليها بعد ذلك بوصفها ثوبَ الفكر، وإنما بوصفها الفكر ذاته. أو بتعبير آخر، سوف ينظر للغة كمظهر خارجي خالص، كشكل بلا محتوى، وسطحٍ بلا عمق.

هل يمكن أن يكون ذلك صحيحاً؟ إنه الشيء الأكثر تضادّاً مع الحدس الذي يمكن أن يقال عن اللغة– وبالأخص فيما يتعلق بعلاقتها بالسرد. هناك بعض القصائد الحداثية التي تتوافق مع هذه النظرة الأحادية التي لا يمكن فيها فصل المحتوى عن الشكل الفريد لتعبيرها، أو التي يكون ما يقال فيها متطابقاً مع الطريقة التي يقال بها. ولكن رواية واقعية؟ كيف يمكن الادعاء بأن لغة الواقعية السردية محض مظهر خارجي؟ هناك على ما يبدو نظامان مختلفان للرؤية متضمنان في السرد الواقعي. إننا نرى الكلمة المكتوبة على الصفحة كما نرى العالم الخيالي الممثل للأفعال والشخصيات والأماكن التي تشكل المحتوى السردي، وأي سرديات تنكر هذا تبصق ببساطة في وجه الإدراك العام. ولكن السرديات البنيوية قد استمدّت قوّتها

الراديكالية من هذا الزعم المضاد للحدس: إن قدرة السرد على الإحالة لشيء غير نفسه ليست سوى وهم.

لقد فُهمت فكرة الإحالة reference في اللغة، تقليدياً، بوصفها نوعاً من الشفافية: اللغة تشبه نافذة يمكن من خلالها إدراك الواقع الموجود سلفاً. ولكن في عالم اللسانيات، توجد مناطق تعرضت فيها هذه النظرة التقليدية للخلخلة والهدم. والنموذج الأوضح هو محاضرات في علم اللغة لدي سوسير، الذي يُثبت أنه 'في اللغة توجد اختلافات فقط بدون حدود موجبة'. إن بيان سوسير حول الاختلاف يتعارض بصفة خاصة مع فكرة اللغة بوصفها نظاماً من الأسماء لكينونات تمتلك واقعاً ما سابق الوجود. لا وجود لـ'حدود موجبة' في اللغة بالنسبة لسوسير، بمعنى أن العلامة تُوَلِّد معناها ليس من خلال الإشارة لكينونة ما في العالم، وإنما بالأحرى عن طريق الإشارة إلى كلمات أخرى في نظام اللغة: إن معنى العلامة يتحدد من ثم سلباً، بوصفها اختلافاً عن علامات أخرى. وبهذه الطريقة أصبح ينظر إلى التعارض الثنائي بوصفه الوحدة الأساسية المولدة للمعنى في اللغة. لقد فُهِمَت اللغة بوصفها تمتلك آخراً دال، مضاد يمكن على أساسه تحديد معنى أيّة علامة خاصة أخرى سلباً. وبناء عليه يتحدّد معنى علامة 'ليل' على وجه الخصوص في علاقتها السالبة بعلامة 'نهار' بوصفها 'ليست نهاراً'. لقد كانت هذه الفكرة البسيطة هي المسؤولة عن فرضية أن الإحالة في اللغة لم تكن تفهم على الوجه الصحيح باعتبارها لوحاً شفافاً لواقعٍ كامن، وإنما ناتج الاختلاف: كانت الإحالةُ وظيفةً للغة، ولَّدتها اللغة، بمعنى أن 'الواقع كان ناتجاً تَولَّد بفاعلية بواسطة اللغة وليس حالة سابقة الوجود تنعكس سلبياً بواسطة العلامات. ويمكن العثور على حجة مماثلة في عمل اللسانيين الأميركيين سابير وورف اللذين جادلا أن إدراك 'العالم الواقعي' تحسمه اللغة الخاصة التي يُرَى من خلالها الواقع. إن اللغات المختلفة تشفَر الواقع بطرق مختلفة، بحيث يمكن رؤية 'الواقعَ' نسبياً من الناحية الثقافية، يتولّدُ بطرقٍ مختلفة بواسطة لغاتٍ ذات نُظُمٍ مختلفة تمتلك علاقاتٍ تخالفية. وفي أعقاب هذه الفرضيات، بدأ المحاضرون في الفنون والعلوم الاجتماعية الاصطفاف لإخبار طلابهم أن العالم الواقعي يوجد فقط كلغة، وبأن الإسكيمو يمتلكون ست وعشرين كلمة للإشارة لـ'الجليد'.

انطلقت المناقشات داخل حدود الجامعة. إذا مُتَّ نتيجة تعرضك لعاصفة ثلجية، هل يكون ذلك بسبب تعرضك للغة؟ إذا هاجمك أسدٌ في الغابة، هل تكون جروحك ناتج العلاقات التخالفية بين العلامات؟ إن نقاش النسبية الثقافية يمكن أن يبدو عديم الأهمية شأنه في ذلك شأن الاختلاف بين أن تُقْتَل بفعل الجليد وأن تُقْتَل بواسطة الندف الجليدية الطفيفة التي تتساقط في الليالي غير العاصفة في شهر فبراير. كما أن الإحساس بأن الأسد 'ليس نمراً' لن ينقذ البنيوي من النهش بواسطة العالم الواقعي. إن الافتراض المؤسّس للبنيوية بالنسبة للكثيرين كان مبالغة عبثية. لقد بدا أنه يأخذ الشروط البنيوية التي جعلت الإحالة ممكنة- أنظمة الاختلاف، المواضعات والشفرات- ويرفعها إلى منزلة المراجع، بحيث لم يكن المعنى ممكناً فقط عبر الاختلاف وإنما يتشكّل بالفعل بواسطته. إن فردريك جيمسون يجادل على سبيل المثال في سجن اللغة The Prison House of Language أن النقد البنيوي أصبح ينظر لشكل السرد ونظامه بوصفهما محتواه الوحيد:

> إن أكثر السمات المميزة للنقد البنيوي تكمن تحديداً في نوع من تحويل الشكل إلى محتوى، ينتقل فيه شكل البحث البنيوي (القصص تنظم مثل الجمل، مثل المنطوقات اللسانية) إلى قضية حول المحتوى: الأعمال الأدبية تكون حول اللغة، تتخذ من سيرورة الكلام نفسها موضوعاً أساسياً لها. (198،1972-9).

وتبعاً لهذا الرأي، تم النظر إلى الشروط اللسانية لسرد معطى بواسطة علماء السرديات البنيويين بوصفها محتواه الحقيقي. وأي إنسان كان يخالف هذا الاعتقاد، كان بمثابة مغفل للغة، يصرفه عن مرجعيتها الذاتية الوهمُ المرجعي، يقوده نوع من الأيديولوجيا التي عَرَّفها بول دي مان بوصفها 'فوضى الواقع اللساني والطبيعي' (1986، 11).

وعبر تطور علم السرد البنيوي، كان هناك تذبذب بين اتجاهين مختلفين تماماً تجاه التحليل اللساني. الاتجاه الأول كان بمثابة دعوى متواضعة بأن التحليل اللساني هو علم الشكل، والبنية، والنظام الذي يستبعد المحتوى المرجعي للسرد. أما الاتجاه

الثاني فكان دعوى أكثر راديكالية: كون اللسانيات قد أثبتت المرجعية الذاتية للغة، وأن هذا الإثبات كان قد أصبح مقدمة منطقية للحجاج بأن السرد يمكنه أن يشير أبداً إلى نفسه. ومن الدقيق القول بأن هذا الاتجاه الثاني، الأكثر راديكالية أصبح مهيمنا مع تطور السرديات البنيوية. إن فرضية سوسير، وسابير وورف باتت سلطة أساسية لفرضية المرجعية الذاتية التي كان يتم استدعاؤها كل مرة يستخدم النقد اصطلاحاً تقنياً مستمداً من اللسانيات. وما أريد أن أؤكده هنا هو أن هذه السيرورة، وهذا التذبذب، تركا السرديات بصحبة فرضية هشة، موقف ملتبس من الإحالة الذي يشكل جزءاً من أساس بعض أكثر الادعاءات الراديكالية للبنيوية. إنه يساعد على تبيان كيف انتقل نقاد السرد من كتابة جمل مثل: 'عندما تقابلت آن لأول مرة مع الكابتن ونتورث بعد سنوات انفصالهما الذي أعقب رفضها الزواج منه، كانت مقتنعة أنه غير مكترث'، إلى جمل من نوعية: 'المعضلة بين اللغة الإنجازية واللغة التقريرية مجرد نسخة من المعضلة بين المجاز والإقناع التي تُوَلِّد وتشل البلاغة في آن معاً ومن ثم تمنحها مظهر التاريخ'.

وفي مكان ما بين هاتين القضيتين، تَرَسَّخَ النموذجُ اللساني في السرديات. وربما كان رومان جاكبسون أول من دعا صراحة لإدخال الدراسات الأدبية في حقل اللسانيات العامة: 'إن الشعرية تتعامل مبدئياً مع مشكلات البنية اللفظية... وإذ إن اللسانيات هي العلم الشامل للبنية اللفظية، أمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات' (1960، 35). إن إحياء مصطلح شعرية poetics كان يؤشر إلى علم بنيوي جديد، ولكن فكرة علم ذاتها كانت ملتبسة: هل تخبرنا الشعرية بشيء جديد حول الطبيعة المرجعية لكل اللغات، الشيء الذي كان اللسانيون يعرفونه ولم يكن يعرفه النقاد حتى ذلك الوقت؛ أم أنه كان مجرد نوع من تقسيم العمل، اختيار تأويلي أو منهجي، يمنح فيه اللساني بنية اللغة أولوية ويترك مسألة المحتوى ضمنياً لآخرين دون إنكار لوجودها.

إن موقف جاكبسون من الإحالة والإحالة الذاتية نقطة انطلاق مهمة. في 'كلمة الختام' Closing Statement عام 1960 جادل بأن أي منطوق أو فعل تواصلي يمتلك

على الأقل ستة مظاهر أو وظائف مميزة. هناك بالفعل بيانات كاملة عديدة لنموذج جاكبسون للتواصل. وأرغب في النظر على وجه الخصوص لثلاث من الوظائف التي حددها، أطلَق عليها الوظيفة المرجعية referential، والوظيفة الشعرية poetic، والوظيفة الميتالسانية metalingual، وهي وظائف تتوافق مع العالم الخارجي، مع الرسالة ذاتها ونظام اللغة الذي يجعلها ممكنة. وتوجد هذه الوظائف الثلاث للغة، بالنسبة لجاكبسون، في أيّة عملية تواصل، بحيث يمكن لأي خطاب أن ينقل المعنى عن العالم، وعن نفسه، وعن نظام الشفرات التي يعمل بواسطتها بالتزامن. ويجادل جاكبسون أن بعض الخطابات تبدو موجهة إلى أحد هذه الوظائف أكثر من غيرها. إن الشعر على سبيل المثال يمنح الأمامية للوظيفة الشعرية للغة عن طريق جذب الانتباه للطريقة التي تقال بها الأشياء بحيث يتوارى المرجع إلى الخلفية؛ ومن جهة أخرى يمكن للغة أن تستخدم على نحو أكثر شفافية ومن ثم تكون الأمامية للوظيفة المرجعية. ولكن ليس هذا كل ما في الأمر. إن الوظيفة الشعرية تبدو مهيمنة في الشعر، ولا يعني هذا نفي الوظيفة المرجعية أو غيابها، كما لا يعني غيابَ الوظيفة الشعرية للنثر. إن بإمكان التحليل العلمي أن يركز على أي مظهر من مظاهر التواصل يروق له- الوظيفة الشعرية للنثر على سبيل المثال- بحيث يمتلك المحلل مدخلاً معيناً يقرر على أساسه المظهر المقصود إبرازه.

بعبارة أخرى، ليست الأمامية شيئاً تقرره فقط طبيعة اللغة الخاضعة للتحليل: إنها أيضاً سيرورة ناشطة من جانب المحلل، والناقد، أو القارئ. ويعني هذا ببساطة أنك إذا سألت سؤالاً حول المظهر الميتالساني لأحد المنطوقات، فإنك تحصل على إجابة ميتالسانية، ولكن هذا لا يعني تلاشي المظهر المرجعي، أو أن العالم الخارجي قد توقف عن الوجود.

لا شيء مثير للجدل حتى الآن. إذا تعايَشَت وظائف اللغة بشكل سعيد، فإن دعوة جاكبسون من أجل شعرية لكل الفن اللفظي تكون مجرد محاولة لتأسيس فرع للنقد الأدبي ذي اتجاه لساني واهتمام خاص بالوظيفة الشعرية. وتبقى الفروع الأخرى بطبيعة الحال حرة في تَأَمُّل إلى أي حد ما يزال كابتن ونتورث يحب آن. ومع ذلك، وبعد

'كلمة الختام'، وسم أولئك الذين فعلوا هذا أنفسهم بالحمقى السذّج. إن إيه دي نوتال، الذي كان يتحدث عن مناقشة جاكبسون غير الجدلية حول 'الواقعية في الفن' يلاحظ أثر هذا في الندوة الجامعية:

سوف يتم الرد على الطالب الذي الذى يقول في إحدى الندوات أن لورانس أمين بشكل رائع مع الحياة بابتسامات تَفَوّق واعٍ كما لو كان قد ارتكب حماقة. والفرضية التي تضمرها الابتسامات ببساطة شديدة هي أن النظرية الأدبية الحديثة قد نسفت فكرة كون الأدب أميناً مع الحياة. (ناتول 1983 و54)

مرة أخرى ينتابنا ذلك الشعور المتذبذب بأن السمعة الراديكالية للسرديات البنيوية قد لا تقوم على أي شيء عدا الدعوى بأن الواقعية تمتلك عنصراً تقليدياً، وأنه خلف النظرة المتعجرفة للطالب ما بعد البنيوي يكمن الافتراض الزائف بأن جاكبسون أو سوسير قد أنكرا علاقة الواقعية السردية بالواقع.

وإذا قفزنا للأمام لعام 1979 وأليغوريات القراءةAllegories of Reading لبول دي مان، نجد أنه ينظر إلى الخلف بعدم ارتياح إلى هذا الالتباس في النموذج اللساني: ما بين استبعاد وإنكارِ البعد المرجعي للغة:

وعبر الوعي باعتباطية العلامة (سوسير) والأدب بوصفه تعبيراً مكتفياً بذاته 'يركز على الطريقة التي يتم التعبير بها عن نفسه' (جاكبسون)، يمكن استبعاد سؤال المعنى، وبذا نحرر الخطاب النقدي من العبء المنهك لشرح النص. (1979، 5).

إن استبعاد المحتوى بالنسبة لدي مان شيء جيد، ولكنه ليس جيداً بما يكفي. إنه فقط يتجاهل المحتوى المرجعي عندما يريد محوه. إنه يعثر على النقد الأكثر 'راديكالية' للمعنى المرجعي عند روسو:

لم يتضمن نقد روسو الراديكالى للمعنى المرجعي أبداً أن بالإمكان تجنّب الوظيفة المرجعية للغة، استبعادها، أو اختزالها لكي تكون مجرد خاصية

لسانية ممكنة بين خواص أخرى، كما هو مسلم به، على سبيل المثال، في السميولوجيا المعاصرة. (1979، 204)

بعبارة أخرى، تنكر السميولوجيا ضمنياً المرجع من خلال تجاهله وتحويل الشكل إلى محتوى أوَّلي للخطاب، ولكن دي مان يبحث عن موقع يطهر اللغة على نحو أكثر مباشرة من محتواها المرجعي. إن دي مان عندما يمثّل اللغة إيجابياً، يكشف عن نوع من النفور تجاه فكرة المرجع: لقد أوضحت 'السميولوجيا أن إدراك البعد الأدبي للغة يتم حجبه إلى حد كبير إذا استسلم المرء من دون نقدٍ لسلطة المرجع' التي تؤكد نفسها 'عبر مجموعة من الأقنعة'، بل إنها تصبح جرثومة تتطلب 'صحة سميولوجية وقائية'. (1979،5)

ويمكن تلخيص المناقشة ضد المرجع في أليغوريات القراءة على الوجه التالي. إذا كان جاكبسون يرى المعنى الإجمالي لخطاب ما بأنه مجموع الوظائف الست التي حددها، فإن تنحية المرجع باسم الشعرية يُنْتِج قراءة جزئية لذلك الخطاب. وبغض النظر عن حجم الاهتمام العلمي المنصب على المظاهر الشكلية وذاتية المرجع لذلك الخطاب، فإن المظهر المرجعي يبقى حاضراً، يتوارى ولكنه مهملٌ، متعايشاً في سعادة مع الوظائف الأخرى. ويجادل دي مان بدلاً من ذلك أن على القراءة أن تحافظ على التناقض بين المظاهر المختلفة للغة. فإذا أعطت السميولوجيا الانطباع بأن الشكل هو المعنى الكلي للخطاب، فإنها تفعل ذلك بتجاهل مظاهره الأخرى والسماح بقراءة جزئية لتقديم نفسها بوصفها قراءة كلية. هذه هي فكرة الكلية totalisation– العدو العظيم للتفكيكية– أو المجاز المرسل الذي يرمز فيه الجزء للكل. وإليك طريقة أولية مفيدة لفهم أثر التفكيكية في النظرية السردية: إن التفكيكي يقرأ أحد السرود بحثاً عن التناقضات ويهدف إلى الإبقاء عليها، وليس اختزال السرد إلى بنية ثابتة وحيدة أو معنى مفرد ليس إلا.

إن أحد المظاهر الطريفة لموقف دي مان من المرجع في السرد هو المظهر الذي لا يمكنه التعبير عنه نظرياً: إنه 'صعوبةٌ يفوق عرضها النظرى الدقيق قدرتى' (1979، 9). إن نقداً للمعنى المرجعي يبرز فقط من خلال قراءة النصوص، بحيث تكون

النظرية اللسانية دائماً مضمرة في قراءة نص معين وتظل غير قابلة للاستخراج من ذلك السياق. وأحد النماذج السردية هو تحليله للأمثولة التي استخدمها روسو جزءاً من مناقشة علاقة الاستعارة بالتسمية الحرفية في مقال في أصل اللغات Essay on the Origin of Languages. في هذه الأمثولة يخشى رجل بدائي رجالاً آخرين يقابلهم ويشير إليهم بالتبعية ليس بوصفهم رجالاً وإنما بوصفهم عمالقة. وعندما يكتشف لاحقاً أن هؤلاء الرجال لا يختلفون عنه (أكبر، أقوى) وإنما يشبهونه، يعيد تسميتهم بمفردةٍ يشترك فيها معهم كإنسان. إن روسو يستخدم هذه الأمثولة ليبين أولوية الاستعارة على التسمية– كون الاستعارة تأتي أولاً. ولكن كان للحكاية بالنسبة لدي مان الذي كان نفوره من المرجع قد تصاعد، تبصرٌ مختلف. إن الفعل الأول للتسمية بالنسبة لروسو استعاري لأنه يخلط الخواص الذاتية مع الخواص الموضوعية: إنه ينقل المعنى المرجعي من خاصية خارجية ملموسة إلى شعور داخلي' (دي مان 1979، 150)، إذ يحل مارد مكان شعور أنا خائف'. هذا ما تكونه الاستعارة. إنها تفترض التشابه بين أشياء مختلفة. ولكن بالنسبة لدي مان، يكون هذا وصفاً دقيقاً للتسمية وكذلك الاستعارة. إننا لكي نسمي شجرةً بعينها شجرة يعني التعرّف على جوهر مشترك بين الأشجار، بحيث يكون أي فعل للتسمية فعلاً يفترض تشابهاً حيث يوجد الاختلاف. وهذا يجعل كلمة إنسان في الأمثولة استعاريةً على نحوٍ مضاعف– شأنها بالضبط شأن وهم بالتشابه مثل استعارة مارد. ويخلص دي مان إلى أن 'من المستحيل القول ما إذا كانت التسمية حرفية أو صورية' (1979، 148).

إن هذه المحاجة على بساطتها، تمثّل تحولاً عميقاً بالنسبة للنظرية الناراتولوجية. إن النموذج اللساني بالنسبة لجاكبسون أساس أو مقدمة منطقية لتحليل السرد. ويكون السرد بالنسبة لدي مان، هو المقدمة المنطقة التي تثمر معرفة لسانية. ويمكن العثور على فكرة جاكبسون حول النموذج اللساني بوصفه مقدمة منطقية في الكثير من الكلمات المفاتيح في السرديات البنيوية. ويوضح رولان بارت في مقدمة في التحليل البنيوي للسرد الاختلاف بوصفه تفضيلاً للمنهج الاستدلالي على المنهج العلمي الاستقرائي:

اللسانيات ذاتها، التي يتعين عليها أن تشمل حوالي ثلاثة آلاف لغة، لا يمكنها تدبير برنامج (استقرائي) وتحولت بحكمة إلى منهج استدلالي، خطوة كانت تميز في الحقيقة تكوينها الحقيقي بوصفه علماً وبداية لتقدمها المذهل، بل إنها نجحت في توقع حقائق لم تكن قد اكتشفت بعد. ومن ثم، ما الذي يمكن قوله عن التحليل السردي، الذي يواجه بملايين السرود؟ إن عليه، وبالضرورة، إتباع إجراء استدلالي والالتزام أولاً بابتكار نموذج افتراضي للوصف (ما يدعوه الأميركيون 'نظرية') ثم النزول شيئاً فشيئاً من النموذج نحو الأنواع السردية المختلفة التي تنسجم معه وتفترق عنه في آن معاً. (1977، 81).

يقول بارت بعد ذلك بعدة جمل 'يبدو من المعقول أن يتخذ التحليل البنيوي للسرد من اللسانيات نفسها نموذجاً مؤسِّساً'. إن نظرة إلى الخلف تظهر أن المنهج الاستدلالي كان سبب انهيار السرديات البنيوية. لقد نقل التنوع الثري للسرود في العالم إلى تماثل خفي، بوصفه تجليات للقواعد النحوية، أو بوصفه بنى مجردة تضيء المواضعات التمكينية للمعنى السردي. لقد كان تماثلاً مفروضاً على الاختلاف بواسطة منهج التحليل، وكان هذا بالنسبة للكثيرين هو نقطة ضعف التحليل العلمي للسرد.

ولكن كان هناك تواضع فلسفي بالنسبة لهذا النوع من العلم. لم يكن عِلماً ذلك الذي كثيراً ما ادعى معرفته بالطبيعة الحقيقية لموضوعاته. لقد كان كُونِياً Kuhnian أو بوبرياً Popperian بمعنى أنه كان يُنْظَرُ إلى النموذج المؤسِّس بواسطة الفرضية بوصفه صيغة ابتكار بدلاً من كونه اكتشافاً موضوعياً. إن تودوروف يتحدث عن هذه المسألة في مقدمة في الشعرية Introduction to poetics:

إن وحدة العلم لا تتشكل عبر فرادة موضوعها. لا يوجد 'علم للأجساد'... ولكن فيزياء، وكيمياء، وهندسة... ونادراً ما يكون من الضروري تكرار كون المنهج يخلق الموضوع، أن موضوع أحد العلوم ليس معطى في الطبيعة بقدر ما يكون ناتجاً لتطوير ما (1981، 8).

في الشعرية، إذاً، يخلق النموذج اللساني الموضوع السردي بوصفه تجلياً للقواعد اللسانية بدون ادعاءات جريئة حول الكينونة، الطبيعة الموضوعية، أنطولوجيا السرد، أو الطبيعة عموماً.

هذا هو جوهر الاختلاف بين السرديات البنيوية والسرديات التفكيكية، وهو ليس اختلافاً سطحياً فحسب على الطريقة التي ينتشر بها المصطلح اللساني: إن البنيوية، بالانتقال من قواعد عامة للغة إلى تحليل السرود، لا تقدّم مزاعم جريئة حول الطبيعة الموضوعية للغة؛ وبالانتقال من تحليل السرود إلى القواعد العامة للغة، تبدو التفكيكية أكثر جزماً وموثوقية فيما يتعلق بالتبصرات التي يمكن للأدب أن يستخلصها حول اللغة. إن الاختلاف بين جاكبسون ودي مان حول موضوع المرجعية الذاتية للغة مثال ممتاز ويحمل كشفاً أبعد بعض الشيء.

إن وظائف جاكبسون الست للغة تتفق مع ما يدعوه 'العوامل الست الاساسية للتواصل اللفظي'. فعندما يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، فإن الرسالة تقتضي سياقاً وشفرة وقناة للاتصال، وتتفق هذه العوامل الست مع الوظائف الست للغة وفقاً للنموذج التالي:

عوامل التواصل

السياق

الرسالة

المرسل ------------ المرسل إليه

قناة الاتصال

الشفرة

وظائف اللغة

مرجعية

شعرية

انفعالية -------- انتباهية

انتباهية

ميتالسانية

عودة لمثال الأمثولة، عندما يقول دي مان إن كلمة مارد مؤسسة على التوافق بين مشاعر داخلية للخوف وخواص خارجية للحجم، فإنه يتعرف على عاملين من عوامل التواصل: مشاعر المرسل والسياق. في المقابل، تشمل استعارة 'مارد' الوظيفتين الانفعالية والمرجعية للغة. هذا هو تعريف الاستعارة الذي يقدم بالنسبة لدي مان مبدأ التسمية التذبذب غير المحسوم بين الوظيفتين الانفعالية والمرجعية للغة. ففي الوقت الذي يصر فيه جاكبسون على أن الوظيفتين الانفعالية والمرجعية لا يمكن فصلهما، يصر دي مان على استحالة تمييزهما؛ وبينما يرى جاكبسون تعايشاً سعيداً بين وظائف اللغة، ينكر دي مان التمييز كليةً.

هنا ندخل العالم المضاد للحدس الذي يقدم فيه السرد افتراضاً حول عجزه عن الإحالة إلى العالم الخارجي. فإذا لم يكن هناك أي تمييز منطقى بين التسمية الاستعارية والحرفية، فإن هناك إحساس بعدم قدرة اللغة على أن تحيل إلى العالم الخارجي. ورغم ذلك، لا يمكن القول إنها تحيل فقط إلى وهم داخل العقل. إن أكثر أفعال الإحالة بساطةً– التسمية الحرفية– تصبح فجأة شيئاً يحيل إلى الإسم نفسه، ملقياً بتبعة فرض الهوية (كل الأشجار تمتلك جوهراً واحداً) على الاختلاف (الاختلافات التي لا تقبل الاختزال بين الأشجار المفردة) على الاسم نفسه. لم تصبح اللغة كلها استعارة فقط، وإنما أصبحت الاستعارة كلها غاية في حد ذاتها. هذه هي القاعدة العامة النهائية التي يرى دي مان أنها استبصارُ الأمثولة: 'فإذا كانت اللغة

حول اللغة. إذاً فالنموذج اللساني البارادیجمي يكون نموذجاً لكينونة تواجه نفسها' (1979، 153). بعبارة أخرى، يؤدي انهيار التمييز بين الوظيفتين المرجعية والانفعالية للغة مباشرة إلى الوظيفة الشعرية، التي تُوَجَّه إلى الرسالة ذاتها، والوظيفة الميتالسانية، التي تنقل المعلومات حول نظام اللغة على وجه العموم.

إذا كان وصفي المبدئي لتأثير التفكيكية على السرديات هو كونها ترفض النظر إلى السرد بوصفه بنية مستقرة ثابتة، فإن كل ما قلته يشير إلى صفة مهمة، كون السرد شيء لا يمكن تثبيته بواسطة تحليل علمي (سميولوجي). ولكونه غير قابل للتثبيت، فإنه يزعزع استقرار نموذج التحليل وبذا يقدم معرفته اللسانية الخاصة. إن نموذج التحليل الذي يكون على المحك بالنسبة لمان هو ما يطلق عليه النموذج الداخلي/ الخارجي في الدراسات الأدبية، تأملٌ مختصر سوف يكون ذا قيمة كبرى في هذه المناقشة.

إن السمة الأساسية للنموذج الداخلي/ الخارجي هي عدم قدرتنا على التمييز بين هذا وذاك. إن التعارض بين الشكل والمحتوى يدل ضمناً على أن الشكل خارجي، ومع ذلك، وبمعنى آخر، يكون شكل أحد الأعمال داخله بينما يكون محتواه في الغالب شيئاً يشار إليه خارجه. ولهذا السبب، لم يكن التعارض بين النقد الداخلي والنقد الخارجي واضحاً على الإطلاق. لقد كان النقد الداخلي عند النقد الجديد New Criticism شكلانياً بينما جلب النقد الخارجي معلومات خارجية مثل منظورات تاريخية، وسيرية أو مرجعية. لقد بدأ الكثير من النقاد بعد النقد الجديد التعبير عن العلاقة بين خارج الأدب والشكلانية بطريقة عكسية. وإليك إيه دي نوتال مرة أخرى: 'هناك لغتان للنقد، الأولى "معتمة"، خارجية، شكلانية، تشتغل خارج ميكانيزمات الفن وتتخذ تلك الميكانيزمات موضوعاً لها، والثانية "شفافة"، داخلية، واقعية، تشتغل داخل العالم المُمَثَّل في العمل' (1983، 80). ذلك الخلط هو نقطة البدء عند دي مان: 'يقف السجال المتكرر الذي يعارض النقد الداخلي بالخارجي تحت حماية استعارة داخلية/ خارجية لم تخضع لأيّة مساءلة جدية أبداً' (1979، 5). إن مشكلة السميولوجيا الأدبية، بالنسبة لدي مان، هي أنه حتى لو بدا أنها تفهم الإحالة وفقاً

للأسس السوسيرية، بوصفها أثراً داخلياً خالصاً للغة، فإنها تستورد النموذج الداخلي/ الخارجي عبر التفريق على سبيل المثال بين، المرجعي والمنكفئ على ذاته.ذ

بتعبير آخر، قطعت البنيوية الأدبية شوطاً باتجاه التوفيق بين الشكل والمحتوى، أو داخل اللغة وخارجها، ولكنها لم تمضِ في هذا الشوط بما يكفي. هذه هي الصيغة الدقيقة لاشتباك ديريدا مع اللسانيات: إنه حتى في أكثر النماذج اللسانية الأحادية، توجد بقايا افتراض ثنائي مسبق حول الداخل والخارج. إن الجراماتولوجيا Of Grammatology إذاً تهدف إلى تذويب تقاطبات الداخل والخارج بطريقة مشابهة. يصف ديريدا الذي تحدث عن مبرر سوسير لتأسيس دراسته للغة على الكلام- الداخل النقي للغة- في تعارضه مع الكتابة التي تكون مجرد تمثيل خارجي للكلام، العلاقة الجديدة بين القطبين: 'يحمل الخارج مع الداخل علاقة تكون، كالعادة، أيَّ شيء عدا كونها خارجاً بسيطاً. إن معنى الخارج حاضر دائماً في الداخل، مسجون في خارج الخارج، والعكس صحيح' (1976، 100). أنا أحب 'العكس بالعكس' في نهاية تلك الجملة، التي توحي بأن إمكانية العكس التصالبي بين القطبين لم يكن قد تأسس بما يكفى بواسطة بقية الجملة.

هذا ما تبدو عليه اشتباكات ديريدا مع النظرية اللسانية دائماً: إنها توضح أن اللغة نفسها لا تتعاون مع أي نموذج يسعى لاستقرارها، يختزلها، أو يوقف تعقدها اللانهائي. ونتيجة لذلك، يميل المصطلح اللساني في عمل ديريدا لتبني قوّة ساخرة، لم يعد يسمي أحد ملامح اللغة، وإنما يسمي مشكلةً ما في نظرية سابقة أو تقليد سابق. إن 'الإرجاء' Différance نموذج جيد لمصطلح يفعل أقصى ما يمكن ليس لتعيين أي شيء سوى الحركة التي لا يمكن وقفها للغة في مواجهة محاولات تثبيت حركتها للحظة؛ أو، بتعبير آخر، إذا عَينَّت شيئاً فسوف يكون عدم كفاية المصطلح السوسيرى'الاختلاف' difference . يستخدم ديريدا مصطلحات بسيطة مثل 'الكتابة'، و'الاستعارة'، و'الدال' بطريقة ساخرة لكي يقلب ويقوض التعارضات التي تنتمي لها في النظرية اللسانية عموماً، لكي، مرة ثانية، تُعَيِّن افتراضات الأوصاف السابقة للمعنى أكثر مما تُعَيِّن أي شيء حول طبيعة اللغة: إن اللغة سوف تهدم دائماً

التصنيفات والتمييزات التي يحاول اللسانيون بواسطتها تحديدها وإدراجها ضمن كليةٍ ما.

ربّما كانت أشهر أشكال سوء التمثيل لاشتباكات ديريدا مع نظرية اللغة هي الطريقة التي أوَّل بها النقادُ والفلاسفة شعار 'لا يوجد شى خارج اللغة'. فإذا كنت محقاً عندما قلت في الفقرة السابقة أن ديريدا لا يحاول أبداً قول أي شيء من عندياته حول اللغة وإنما فقط يُظْهر بأنها تربك، وتتجاوز وتقاوم تحليلها الخاص، فإن الشعار لا يعني عدم وجود شيء خارج النص كما فهمه معظم المعلقين. إنه أقرب ما يكون لـ'لا وجود لنص خارجي.' إن ديريدا لا يعني أن الواقع لا يوجد إلا كوهم تم إقحامه علينا بواسطة اللغة، بقدر ما يعني أن من غير الممكن أن نميز تصنيفياً بين ما هو داخل وما هو خارج. ومن ثم أصبحت، الفكرة التي ارتبطت بديريدا غالباً على سبيل المثال أن اللغة كلها استعارية مشكلة في تعريف المعنى الحرفي، وليست مطلباً أنطولوحياً. ومثال نادر لمعلق يجلو ذلك هو جون لوِيلين:

> ...ما هو على المحك هو نظرية فلسفية للمجاز والدور الذي تلعبه الاستعارة في فلسفات أفلاطون وليبنتز، وبرجسون أو ديريدا على سبيل المثال. إن ديريدا لا ينكر أن المرء يمكن أن ينطق بالحقيقة الحرفية عندما ينطق بأشياء من قبيل ' هذا القلم أحمر'، مثلما ينكر وجود موضوعات نشير إليها وأشخاص يشيرون إلى هذه الموضوعات. إن ما يفككه ديريدا هو حس تأويلي فردي ومرجع معين. (1986، 78-9).

وشخص آخر هو رودولف جاشيه الذي يفهم هذا التأكيد فهماً صحيحاً عندما يصف تفكيكية دي مان:

> ...التفكيكية بالنسبة لدي مان هي 'الاستبصار السلبي' في الافتراضات والتأثيرات المضللة للاستعارة والتصور. إن التفكيكية ترقى إلى أن تكون إشارة إبستمولوجية لدحض الادعاءات حول حقيقة وكمال كل المبادئ الكلية... إنها معرفة حول آليات المعرفة، معرفة مدمرة للمعرفة، ولكنها معرفة برغم ذلك. (1981، 45).

إن أولئك الذين يَدَّعون، في المناقشات الغبية داخل أسوار الجامعة، أن التفكيكية تقوم على نظريةٍ للغة تنكر الإحالة إلى العالم الخارجي، مخطئون لسببين. السبب الأول، هو أنهم يدَّعون أن النموذج اللساني يأتي أولاً، مثل مقدمة منطقية تطبق بعد ذلك على نماذج من اللغة– الرواية الواقعية على سبيل المثال. وكما قلت، تأتي المعرفة النظرية، حتى ولو كانت سلبية، من قراءة سرود تختلف عن أي نموذج لساني اعتيادي للتحليل. ثانياً، إنهم يفترضون أن التفكيكية نوع من المعرفة باللغة عندما يكون من المأمون رؤيتها حجةً ضد إمكانية معرفة اللغة التي تحول الانتباه بعيداً عن معرفة اللغة نحو لغة المعرفة.

ما الذي يعنيه هذا بالنسبة للسرديات؟ لقد جادل البعض بأنه لا يعنى سوى موت السرديات كعلم. ومن ثم عندما جادل بارت في "التحليل البنيوي للسرد" (1977)، أن الطابع الاستدلالي للمقاربة اللسانية للسرد هو الذي جعلها علمية، فإنه يحدد بوضوح ما الذي تسببت المقاربات ما بعد البنيوية في عرقلته ثم القضاء عليه. إن تحليل السرد لم يعد قادراً على أن يسلك طريق الاستدلال الذي كان يسعى لتطبيق نموذج لساني على أي سرد. لقد أصبح استقرائياً، ما يعنى أن خصوصية كل سرد كشفت ضعف المقاربة الاستدلالية. فإذا كانت المقاربة السيميولوجية للسرد استدلالية بالأساس، فقد كان على المقاربة ما بعد البنيوية أن تُظْهِر أن بنية السرد كانت تُخْلَق ولم تكن تُكْتَشف بواسطة المقاربة الاستدلالية، حيث كان التحليل يسقط بنية تصنيفاته وتمييزاته على العمل. لقد أسقط التحليل، كما أظهر دي مان وديريدا، الكثير من الفرضيات الفلسفية حول داخل اللغة وخارجها على السرد في غضون ذلك.

لقد برهَنْتُ هنا أيضاً على أن المصطلح اللساني بدأ في لعب دور مختلف تماماً في السرديات بعد التحول من العلم الاستدلالي إلى التفكيك الاستقرائي للمعرفة اللسانية. لقد كان المصطلح اللساني بالنسبة للبنيوي وصفياً في المقام الأول. إن البنيوي سوف يقف خلف السرد ويصف شفراته ومواضعاته، بنيته الداخلية، صوره ومجازاته من مسافة. لقد كانت اللسانيات بالنسبة للبنيوي، لغة شارحة يمكنها

وصف السرد، والكشف عن عملياته وميكانزماته، من موقف الموضوعية العلمية. وإذا كانت نتيجة هذا النوع من التحليل هو أن اللغة تبني العالم ولا تعكسه، تخلق البنى التي نفكر فيها بوصفها واقعاً بدلاً من الكشف عنها، تكون الإثارة الناتجة عن الاكتشاف العلمي هي كون البنيوية تصرف الانتباه ككل عن عيب صارخ في هذا الموقف الموضوعي المفترض: إذا كانت اللغة تخلق العالم عوضاً عن الكشف عنه، فمن المؤكد أن اللغة الشارحة تخلق أيضاً بنى اللغة بدلاً من الكشف عنها. إن الإحالة إلى اللغة لا تختلف رغم كل شيء عن الإحالة إلى ما يسمى بالعالم الخارجي. ولا يمكن أن يكون هناك بكل تأكيد موقف خارج اللغة يمكن النظر فيه للغة على نحو موضوعي. ويدعو ديريدا هذا تكراراً ومضاعفة للاستبصار الأساسي للبنيوية. ونتائج هذه المضاعفة بالنسبة للسرديات ثنائية. النتيجة الأولى هي إلغاء المسافة المفترضة بين أحد السرود وقراءته بحيث يصبح السرد وقراءته شيئاً واحداً: السرد هو القراءة والقراءة هي السرد. هذا الإحساس باستحالة الوقوف خارج النص يقع بوضوح خلف شعار ديريدا 'لا شيء يوجد خارج النص'. إنه أيضاً يشكل أساس صيغة دي مان لأليغوريا القراءة، التي يمكن رؤيتها إما كسرد ينكفئ على نفسه ويصبح ذاتي المرجع أو كقراءة تَرْوِي أليغوريا استحالة القراءة، إذ لا تكون أيّة قراءةٍ نهائيةٍ ممكنة. وفي كلتا الحالتين، يكون من المضلل- احتمالاً- رؤية علاقة السرد الأوَّلي واللغة الشارحة النقدية كسيرورة استقرائية، بمعنى أن المعرفة الميتالسانية التي ينتجها السرد تكون صفة مميزة لكليهما. إن التفكيكية من ثم تترجم السرود إلى مساحات ميتالسانية ذاتية المرجع حول استحالة قراءة خارجية أو، كما في حالة أمثولة روسو، حول استحالة التسمية. والنتيجة الأولى لهذا هو أن بعض سرودنا المعتمدة التي نحبها يستحيل التعرف عليها عبر ترجمةٍ لقراءة تفكيكية. إن 'البحث عن الزمن المفقود' لبروست، مثال جيد؛ إنها سردٌ يُنْظَر إليه تقليدياً بوصفه كشفاً للذاكرة التي تصبحُ، على يد جيل دولوز، لغةً شارحة أكثر قدرة على اكتشاف سيميوطيقا السرد من أي لغة نقدية، أو، على يد بول دي مان، تفكيكاً للتمييز بين الاستعارة والكناية.

والنتيجة الثانية هي أنه لم يعد بإمكان قراءة نقدية افتراض شفافيتها الخاصة إزاء السرد الخاضع للتحليل، بل يجب أن تفصح دائماً بدلاً من ذلك باستمرار عن

دورها النشط الخاص في إنتاج ذلك السرد. ويسفر هذا عن لغة نقدية انعكاسية: نوع من النقد على دراية دقيقة بنصيته الخاصة أو عدم قدرته على الوقوف خارج اللغة والسرد. المُضاعفة إذاً نوع من المرجعية الذاتية المدمجة في اللغة النقدية: وعي ذاتي يقوض فيه الأداءُ النقدي الناراتولوجي أي وهم يخص شفافيته في اللغة موضوع التحليل. وعندما ميز بارت ذات مرة نظرية السرد بوصفها سيرورة استدلالية مجردة تكشفُ بشفافيةٍ البنى الفعلية للسرد، توصل أخيراً لتعريف مختلف تماماً للخطاب النقدي:

كلمة نظرى theoretical لا تعني بالطبع مجرد abstract. إنها تعني من وجهة نظري انعكاسي reflexive، شيء ينعكس على نفسه: يكون الخطاب الذي ينعكس على نفسه، في ضوء هذه الحقيقة، نظرياً.

وفجأة لم تعد النظرية نموذجاً منظورياً للممارسة النقدية وإنما جزء من الأداء النقدي نفسه. بعبارة أخرى، لم يعد كافياً بالنسبة للبنيوية الإيحاء بأن محتوى السرد هو شكله، لتفكيك التعارض بين المرجع والمرجع الذاتي، فقط لإعادة إقامة تلك التعارضات في الممارسة: لقد أصبح من الضروري الاعتراف بـ/ والإشارة إلى نصية اللغة النقدية الخاصة بالمرء– ممارسة ما يبشر به المرء.

إن بارت يكتب بعد أربع سنوات فقط من "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد" عقب قراءةٍ لديريدا على ما يبدو، يصف هاتين النتيجتين في فقرة أساسية حول التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية:

إن ذات التحليل (الناقد، الباحث، الفيلولوجي) لا يمكنه في الحقيقة، بدون سوء طوية وصلف، الاعتقاد بأنه خارجي بالنسبة للغة التي يصفها. إن خارجيته مؤقتة تماماً فقط وواضحة: إنه يكون أيضاً في اللغة، ويتوجب عليه افتراض تضمينه، مهما أراد أن يكون 'صارماً' و'موضوعياً'، في العقدة الثلاثية للذات، والدال والآخر، تضمين تنجزه الكتابة (النص) على وجه كامل، من دون اللجوء إلى المسافة الزائفة للغة الشارحة الوهمية. إن الممارسة الوحيدة التي تأسست

بواسطة نظرية النص هي النص نفسه. والنتيجة واضحة: إنها باختصار، كلية النقد (بوصفه خطاباً ملتصقاً بأحد الأعمال) المهمَلة. فإذا تصادف وتحدث مؤلف عن أحد نصوص الماضي، أمكنه أن يفعل ذلك فقط بأن ينتج نصاً جديداً... لم يعد هناك نقاد؛ يوجد كُتَّاب فقط. (1973، 4؛ التشديد من عنده).

فإذا أخذنا بعين الاعتبار عدم وجود مرادف فرنسي لكلمة ما بعد البنيوية في تلك اللحظة، عُدَّ ذلك بياناً واضحاً لما يدعوه التقليدُ الأنجلو أميركي عقيدةً ما بعد بنيوية: أن الحد بين الكتابة الأدبية والكتابة النقدية يختفي نتيجة لاستحالة المسافة الميتالسانية. لقد أصبح بارت نفسه من ثم الشخصية الانتقالية بامتياز، ليس فقط لأن تفكيره قد انتقل من ثقة معينة في المقاربة الاستدلالية اللسانية إلى تشككٍ أكثر تفكيكاً حول إمكانية اللغة الشارحة، وإنما أيضاً لأنه أعلن بفاعليةٍ نهايةَ النقد من خلال الخلط بين الكتابة النقدية والكتابة الأدبية. وعندما صدمت شاحنةُ الحليب بارت– يقول البعض إنها شاحنة غسيل– في باريس عام 1980، كان يتردد بأنه يكتب رواية، ما يدل على أن مستقبل السرديات يقع داخل السرد نفسه. فإذا بدا هذا مثل القول بأن مستقبل علم النبات يقع في الزهور نفسها، فإنه يشير برغم ذلك للاتجاه القابل للتمييز نحو ما يمكن أن أطلق عليه الرواية النظرية، أو السرد الناراتولوجي– نتاج نوع جديد للأكاديمي الأدبي، الكاتب/ الناقد، الذي يشخصُ الحدَّ بين الرواية والنقد، الذي سوف يكون موضوع الفصل القادم.

إذا أخذنا هذا الاتجاه في الاعتبار، نبدو الآن كمن يحدق في متن السرديات كما عرفناه. إن السرديات تبدو على صعيدي النظرية والممارسة وكأنها قد اختفت حتى مؤخرتها. ورأيٌ أكثر إيجابية هو أن بإمكان البنيوية عن طريق العودة إلى نفسها فقط أن تظل مخلصة لاستبصاراتها الخاصة في اللغة عموماً واللغة الأدبية على وجه الخصوص. لقد تمكن روبرت يونج من توضيح كلا الرأيين عندما يقول 'إن ما بعد البنيوية تتلمس أثر اختلاف البنيوية عن نفسها'. (1081، 8)– جملة كانت تدور برأسي في بداية هذا الفصل. وبناء على هذه الصيغة قد تبدو السرديات بلا مستقبل، لقد انحدرت في الطور ما بعد الحداثي إلى تأمل ذاتي أو تأمل لعدم كفاية السرديات

البنيوية. ما الذي تكونه سرديات ما بعد البنيوية إن لم تكن لغةً شارحة، وليست برنامجاً للتحليل، وإن لم تتخذ من النظريات السابقة وليس السرود الموضوع الأوَّلي لنقدها؟ وإجابة بارت على هذا السؤال– تَقَارُب الرواية والنقد تحت مصطلح كاتب– ليس كافياً. فمن الواضح أن الدراسة الأكاديمية للسرد لم تصل ببساطة إلى نهاية. وإجابتي هي وجود ثلاث استجابات لنقد ما بعد البنيوية للسرديات البنيوية. الأولى نقل الاستبصارات ما بعد البنيوية إلى تحليل السرود في كل مكان، الأدبية وغير الأدبية معاً، لكي تتطوّر السرديات إلى نصية تفكيكية واعية بذاتها. والثانية رفض النقد التفكيكي بوصفه ثرثرة انطوائية ومواصلة العمل كالمعتاد. والثالثة: ببساطة، إزاحة الأسئلة الفلسفية الكامنة في اشتباك التفكيكية مع نظرية اللغة لصالح أسئلة سياسية وتاريخية تتمتع بأهمية أعظم. ويمكن العثور على هذه الاستجابات المتناقضة في اشتباكات التاريخانية الجديدة مع نظرية السرد في الثمانينيات، التي سوف نقوم بمناقشتها في الفصل الرابع.

إذا تبيّن أن دور مصطلح اللسانيات في السرديات طريقة مفيدة لرسم خريطة الانتقال من البنيوية لما بعد البنيوية، أو إظهار مؤقتيةِ المطالب الميتالسانية، فلن تكون لغة النقد أقل قبحاً في هذا الصدد، كما تبيّن هذه الجملة. إن الرواية النظرية- السرديات كسرد- يمكن أن تكون إحدى محاولات التحرّر لتحويل النقد إلى فن. لقد اصطنع الكثير من المنظرين هذا المسلك، ولم يتمكّن آخرون. إن ديريدا يوجه التحية لدي مان– مذكرات Mémoires- بالتصريح، 'لم أعرف أبداً كيف أسرد قصة.' ولم يكن ديريدا يمزح، ولكن صعوبة، استحالة، السرد المستكشفة في المذكرات لم تكن عيباً مقصوراً على قصة ديريدا الخاصة. إنها ناتج التفكيكية التي تشكك في إمكانية سرد ذكرى شخصية أو تاريخية: 'لقد تشككت الخطابات التفكيكية بشكل كافٍ من بين أشياء أخرى، في تأكيدات التاريخ، والسرد الجينالوجي، والتحقيبات بأنواعها كافة' (1986، 15). إن قبح اللغات النظرية الانعكاسية الجديدة، سواء في الرواية أو النقد، لا يمكن رؤيته بوصفه مجرد شيء سطحي إذا قوّض شيئاً يماثل في عمقه قابلية الماضي للمعرفة.

الرواية النظرية

إن بعض الروايات الخيالية تبدو أكثر نظريةً theoritical من غيرها. ويعمد بعض الكتاب أحياناً فيما يبدو للاختيار بوعيٍ بين الرواية أو التجريدات الجادة لعمل نظري. ويُعَد بروست نموذجاً جيداً لهذا. إنه يطرح في بداية مخطوطه لـ البحث عن الزمن المفقود السؤال، 'هل ينبغي لذلك أن يتحوّل إلى رواية، مقالٍ فلسفي؟' فإذا كانت الرواية في بعض الأحيان حاملاً أفضل للأفكار من المقال، فإنها تكون روايةً ذاتَ مقصدٍ نظري أو روايةً نظرية. لقد كان هناك دائماً فلاسفة أو مؤرخون ممن هجروا الخطاب النظري للاستفادة من المزايا التي تتمتع بها الرواية، ومن ميكانيزماتها البارعة في الإقناع، وقدرتها على استكشاف أفكار أو قوى تاريخية بالطريقة التي تعاش بها بواسطة الأفراد. وأحياناً تكون مرونة الرواية السردية مناط الجذب على وجه التحديد، مثلما تحوّل سارتر للرواية للتعبير عن أفكار لا تندرج تحت المعرفة المنهجية. لقد شهدت النظرية الأدبية التخلي نفسه.

إنه لأمر أكثر جاذبية أن تكون كاتباً وليس ناقداً؟ لقد بدا أن بارت من أنصار هذا الرأي، فقد تحوّل من عَالَم صارم للأدب إلى اللذة الإيروتيكية للنص، وأخيراً إلى الكتابة الروائية. لقد بدأ ديفيد لودج أولاً بالتمييز بين الاستعارة والكناية ثم كتب روايات حول الحيوات الأكاديمية الجنسية، ناشراً الأفكار البنيوية وما بعد البنيوية حول الرواية على نحو أكثر اتساعاً من أي شخص آخر. ويمكن قول الشيء نفسه عن أمبرتو إيكو، بوصفه ناقداً تحول إلى روائي أفكار. يوجد نوع من الإحباط الأكاديمي يشتغل هنا– إحباط من الطابع الفاتر لعِلم النقدِ من جانب، ومن حجم الجمهور من جانب آخر. لقد طرحت جوليا كرستيفا عندما كتبت روايتها الأولى الساموراي The

Samurai عام 1990 السؤال المستوحي من بروست: 'إن معرفة الكيفية التي نتعامل بها مع موضوع يشغلنا مشكلةٌ تتكرر على الدوام، هل علينا أن نتعامل معها نظرياً أم روائياً؟' وتعكس إحدى الإجابات الكبتَ المحبِط للعاطفة في الحياة الثقافية:

> يمكن عدّ الخيالُ البنيةَ العميقة للمفاهيم وأنظمتها. قد تكون بوتقة الرمزي الأساس المحفز ذات الصلة للدال، بعبارة أخرى، للإحساسات، والتصورات، والمشاعر؛ التي يعني نقلها التخلي عن مملكة الأفكار لصالح مملكة الخيال: ومن هنا قصصتُ الحياة المترعة بالعواطف للمثقفين. (كرستيفا 1993، 78؛ التشديد من عندها)

بعبارة أخرى، نعم، إنه لأمر أكثر جاذبية أن تكون كاتباً وليس ناقداً، حتى لو ظلّت العاطفة تُفهم بوصفها الأساس المحفز ذات الصلة للدال. وتعكس إجابتها الثانية إحباطاً بسبب كبت الحياة الفكرية في عالَمٍ من العواطف:

> أضف إلى ذلك، قد يغفر لي اعتقادي أن العبقرية الفرنسية تقوم على علاقة وثيقة بين عواطف مشتركة من جهة وديناميات التوترات الثقافية من جهة أخرى. إن المرء لا يجد تلك العلاقة الوثيقة في مكان آخر، حتى لو كان هناك في فرنسا، في بعض الأوقات، ولا سيما أوقات الاكتئاب الوطني- التي أعتقد أننا نعيشها الآن- مسافة متسعة بين المثقفين والآخرين. لقد حاولت؛ من ثم، إعادة بناء عمل المثقفين ووجودهم ذاته من أجل غير المختصين. (1993، 78)

هل يمكن أن يُغْفَر ذلك في كتاب بعنوان دول بلا قومية؟ Nations Without Nationalism. يجري تذكيرى لأسباب خاطئة بكتاب يحمل عنوان السرد النرجسي Narcissistic Narrative. كم عدد الأشكال المختلفة للنرجسية، الفردية والجمعية، الموجودة في تبرير قرار التعامل هذا مع موضوعٍ بطريقة خيالية؟

ومن المؤكد إن السبب الحقيقي لتذكيري بعنوان لندا هاتشون هو كون هذا الارتداد من النظرية إلى الرواية يسفر بالحتم عن التأمل الذاتي السردي. فإذا أخذنا في الاعتبار تعريفَ بارت للخطاب النظري بوصفه خطاباً ينعكس على نفسه، فإن نقل الخبرة النقدية إلى الرواية لا يكون مجرد طريقة لنشر النظرية على نطاق أوسع. إنه

طريقة لمنح الرواية وظيفةً نقدية، القدرة على استكشاف منطق وفلسفة السرد من دون الرجوع إلى اللغة الشارحة: إنه يجعل الخيال نظرياً. وبهذا المعنى، تحل الروايةُ النظرية بعض المشكلات التي أثارتها التفكيكية، وفصلي الأخير، حول اللغات النقدية الشارحة. إن الرواية النظرية ناراتولوجيا إنجازية وليست تقريرية، بمعنى أنها لا تحاول إقرار الحقيقة حول موضوع سردي ما بقدر ما تحقق أو تنجز ما ترغب في قوله حول السرد في الوقت الذي تكون هي نفسها فيه سرداً. ولهذا السبب أفضل مصطلح 'الرواية النظرية' على مصطلح 'ميتافكشن'، الذي سُمّي به هذا النوع من التأمل الذاتي السردي في العقدين الماضيين. إن الميتافكشن تدل ضمناً على اختلاف بين المتخيل المعتاد ولغته الشارحة، حتى ولو كانت تلك اللغة الشارحة متخيل في حد ذاتها. إن الرواية النظرية توحي بتقارب بين النظرية والرواية من النوع الذي يصفه بارت.

كان الحَدُّ الفاصل بين المتخيل والنقد نقطةَ التقاء يتمثّل فيها المتخيل والنقد استبصارات بعضهما البعض، لكي ينتجا نوعاً أكثر إبداعاً من النقد وسلالة جديدة من رواية الأفكار. فإذا كانت الهجرة من النقد إلى المتخيل تمثل نوعاً من التطلّع الأجوف من جانب الناقد لكي يكون كاتباً خيالياً، فإن هناك تطلعاً عكسياً من جانب الروائيين لتمثل منظورات النقد في سيرورة السرد. وبالإمكان شرح هذا النوع الثاني من التطلّع بمصطلحات بيوجرافية مماثلة. إن كتّاباً مثل مارتين أميس، وجون فاولز وسلمان رشدى من خريجي أقسام اللغة الإنكليزية في جامعتي أكسفورد وكمبردج كتّابٌ- نقاد أيضاً بمعنى أنهم يدمجون النقد الأكاديمي في رواياتهم. سوى أنه لا يمكن تعريف المتخيل النظري بهذه المصطلحات البيوغرافية. إن بإمكان الكاتب– الناقد أن يشخّص الحد بين المتخيل والنقد، ولكن يتوجب النظر إلى المتخيل النظري بوصفه خطاباً يجسّد ذلك الحد أو يستخدمه كمصدر للطاقة. وقد يتضمن ذلك أحياناً تجسيد الأفكار النظرية في المتخيل كما في روايات ديفيد لودج، ورواية مِلْكِيَّة Possession لإيه إس بايت ورواية ساموراي Samurai لكرستيفا، ورواية ذكريات إدارة فورد Memories of the Ford `Administration لجون أبدايك، أو رواية اسم

الوردة Name of the Rose لأمبرتو إيكو. ولكن يمكن إدماج الوعى الناراتولوجي أو البيوجرافي بطرق أكثر براعة بواسطة المتخيل النظري.

إن الناقد الأكاديمي صورةٌ متطرفة، وربّما خرقاء من الأداة الخيالية الراسخة التي تطلق عليها السردياتُ، من بين أشياء أخرى، القارئ البديل surrogate reader: شخص ما داخل المتخيل يمثّل تلقّي السرد. لقد كنا قد تعوّدنا بالفعل على المؤلف البديل surrogate author، وهو شخص في السرد يجسّد سيرورة الإنتاج الخيالي. ولا يمكن لأحد الادعاء بأن هاتين اللعبتين جديدتين في الأدب. إن التأطير المُفَصَّل لتشوسر في حكايات كنتربري، المسرحيات داخل المسرحيات عند شكسبير، الأشكال الرسائلية في الشعر في القرن السابع عشر والثامن عشر أو الراوة المتطفلون عند فيلدينج وريتشاردسون، كلهم بمعنى من المعاني صور من هذا الوعي الذاتي النظري. لقد أشار العقلاء من المعلقين إلى أن حيلة الميتافكشن ’وظيفةٌ ماثلة في كل الروايات‘، كما صاغتها باتريشيا ووه، أو كما رآها جيرالد برنس، وأن علامة الميتاسرد لحظةٌ من لحظات الانعكاسية في السرد يمكنها أن تتعايش بنجاح، شأنها في ذلك شأن وظيفة جاكبسون المرجعية، مع مظاهر مرجعية صريحة للسرد. ولكن إذا لم يكن الوعي الذاتي السردي جديداً، لماذا شدد الكثير من المعلقين عليه بوصفه السمة المميزة المحدَّدَة للرواية ما بعد الحداثية؟

وإحدى الإجابات على هذا السؤال هي أنه لا شيء يوصف بأنه ما بعد حداثي يمكن أن يوصف أيضاً بأنه جديد. لقد كانت الجدةُ القِيمة الأساسية للحداثة الأدبية، بينما يراجع الأدب ما بعد الحداثي بإلحاح ويعيد قراءة ماضيه. وإجابة أخرى يمكن أن تكون أن الوعي الذاتي في السرد كان على الدوام أحد مظاهر الرواية، ولكنه أصبح أكثر بروزاً في الأدب المعاصر. ويمكن لهذا أن يكون انعكاساً لوعي ذاتي ثقافي أوسع يمكن الإشارة إليه في السينما، وفن العمارة، والأزياء وعروض الألعاب التليفزيونية أو يمكن أن يكون استجابة أكثر خصوصية للتطورات التي طرأت على نظرية اللغة والأدب ما جعل من كتابة رواية لا تنعكس على دورها في بناء الواقع أمراً أكثر صعوبة. وسوف نقوم باستجلاء القضية الأوسع لوعي ذاتي معمم لاحقاً. إن

الفكرة المركزية لهذا الفصل هي فكرة التأثير المتبادل بين النظرية الأدبية والمتخيل التي دفعت الرواية إلى منطقة ناراتولوجية أو، كما قالت باتريشيا ووه، إلى استكشافٍ 'لنظرية المتخيل من خلال كتابة المتخيل' (1984، 2).

النقد بوصفه رواية

قد يكون من المضلل اعتبار الاتجاهات الجديدة في النظرية الأدبية سببَ التغير الخيالي. هناك مشكلة البيضة والدجاجة بالنسبة للوعي الذاتي الخيالي واللساني الأكثر عمومية. وتعد العلاقة بين اللسانيات السوسيرية والحداثة الأدبية مثالاً جيداً. كلاهما موضع يتم التأكيد فيه على المرجعية الذاتية للغة إلى جانب قدرتها على الإشارة إلى عالم خارجي. إن اللغة المرجعية بالنسبة لسوسير ذاتيةُ المرجع على نحو ضمني بمعنى أنها تعتمد على النظام الخفي للاختلاف، النظامي والسياقي الذي يمنح كل علامة قيمتها. وطبقاً لهذه الحجة، تخفي اللغة الشروط التي تسمح بإنتاج المعنى، وتكون مهمة البنيوي؛ من ثم، استجلاء هذه الشروط- العلاقات التخالفية، العوامل السياقية والمواضعات. ولكن أي نظام سببي أو تماثل كوزموبولوجي كان يشتغل لتحريك الرواية الحداثية حول المشروع نفسه في الوقت ذاته تقريباً، سعياً لوضع الشروط الخفية للمتخيل في الصدارة- المبادىء البنيوية، السيرورة الخلاقة، المواضعات والنتاج الصنعي؟

إن بُعد المرجعية الذاتية للحداثة الأدبية، يتمثّل جزئياً في رفض مواضعات الواقعية، والأشكال السردية التقليدية، مبادئَ الوحدة واللغة التمثيلية الشفافة من أجل تقنيات التغريب، والمرجعية التناصية الدخيلة، وتعدد وجهات النظر، ومبادئ الوحدة المستعارة من الأسطورة والموسيقى، واللغة الشعرية، المعتمة الأكثر تطلباً. وتلك الاتجاهات في المتخيل الحداثي نوعان: تلك التي تعطى الصدارة للمواضعات الخيالية، وتلك التي تعطى الصدارة للغة نفسها. في كلتا الحالتين، تتحول البنى الشفافة والخفية إلى تقنية منزوعة المألوفية ومنظورة، بحيث يتم الإعراب عن المعنى المرجعي جنباً إلى جنب مع الإحالة الذاتية إلى شروط إمكاناته الخاصة. والنسخة المجسِّدة لهذا الاقتران هو الفنان في المتخيل، مثل ستيفن في رواية جويس صورة

الفنان شاباً التي يصبح فيها الفنان بشكل متزايد مغترباً عن المظاهر المرجعية للكلمات، لكي يراها بدلاً من ذلك بوصفها نوعاً من نشاط ذاتي مادي، في ذات الوقت الذي تجرب فيه الرواية شعرياً مع تمثيل أفكاره. وتصور عوليس بالمثل دبلن بكل شططها الطبيعاني المتحقق حديثاً داخل عالم لفظي وأدبي يذكرنا، ويا للمفارقة، في كل انعطافةٍ بتكلف التصوير. وهناك بعد ذلك رواية يقظة فنيجان التي تتخلى تماماً على وجه التقريب عن التمثيل لصالح مرجعية ذاتية راديكالية إذ تكون اللغة ذاتها العازف الوحيد على خشبة المسرح. هل يمكن القول إنه في عمل جويس توجد معرفة مسبقة شبحية، أو حتى سببية مباشرة، لاستبصارات النظرية الأدبية البنيوية وما بعد البنيوية؟

إن جويس نموذج مغرٍ، جزئياً لأن العديد من المنظرين ما بعد البنيويين في السبعينيات والثمانينيات نظروا إلى عمله بوصفه مصدر إلهام وأصلاً لاستبصاراتهم النظرية. بعبارة أخرى، كان جويس كاتباً للمتخيل النظري ليس بمعنى أنه تخلى عن النظرية لصالح المتخيل، وإنما من حيث جرى تصوره بعد ذلك بوصفه كاتباً يستكشف نظرية المتخيل عبر ممارسة كتابةِ المتخيل. فإذا كانت بعض الروايات أكثر نظرية من الأخرى، فإن كتابة جويس كانت تُمَثِّل بشكل متكرر بوصفها المتخيل النظرى التام، ليس لأن النظرية الأكاديمية قد جُلِبَت إلى متخيله، ولكن لأن النظرية الأكاديمية قد استحرجت بمعنى من المعاني من التضمينات النظرية لمتخيله. لقد عدَّ ما بعد البنيويين؛ على وجه الخصوص، جويس نموذجاً أولياً لما بعد البنيوي على نحو يشوش العلاقة بين السبب والنتيجة، المتخيل والنقد، أو السرد وقراءته. إن مجلد أتردج وفرير جويس ما بعد البنيوي Post-structuralist Joyce، يكشفُ، من العنوان فصاعداً، عن هذا الالتباس: هل جويس هو من يُعَدُّ ما بعد بنيوي أم أن القراءات هي التي يمكن أن توصف بهذا الوصف؟ لقد خاطب جيه هيليس ميلر "المنتدى الدولي السابع لجويس" عام 1979 the Seventh International Joyce Symposium بعنوان يكشف عن عدم يقين مماثل حول اتجاه التأثير بين المتخيل والنظرية "من جويس إلى نظرية السرد ومن نظرية السرد إلى جويس" (1982b). واستدعى جاك ديريدا جويس مراراً وتكراراً بوصفه أحد الذين أثّروا على كتابته، كما لو كان من

الأفضل النظر في متخيل جويس عوضاً عن لسانيات سوسير بحثاً عن الأسس النظرية للكتابة ما بعد الحداثية. مرة أخرى، قد يكون الأمر من قبيل التعظيم الذاتي النرجسي من جانب ديريدا كونه يفضّل ارتباط اسمه باسم أحد أفراد الطليعة الأدبية من ذوي الجاذبية على أن يرتبط بلساني سويسري. إن قراءة أعماله ككل، وعداءه الضمني للسانيين وتفضيله الذي لا يكاد يخفيه للكُتَّاب الحداثيين، يؤكد ذلك. ولكنها تخلط أيضاً بشكل واضح على نحو عميق بين النظرية وممارسة الكتابة، بين أفكار كَوْن مواقف ما بعد البنيوية تجاه اللغة قد اكتُشِفَت عند جويس أو ابتُكِرت بواسطة القراءات ما بعد البنيوية، وهو خلط يهدد بإسقاط الحد الذي يفصل التمثيل الخيالي عن التعبير الفلسفي أو النقدي، مستهلاً أسلوباً لتلوثهما المشترك.

إن رؤية المتخيل بوصفه عملاً نظرياً، أو النقد بوصفه إبداعياً معناه الاعتراف بتلوثهما المشترك. ويُعَيِّن هذا الالتباس مشكلة ما إذا كانت المعاني الأدبية تُكتشف أو تُبتكر بواسطة أحد النقاد، تُكتشف أو تُبتكر بواسطة فعل القراءة. ومع الازدراء الموجه لقانون السبب والنتيجة الذي يطلق عليه الإضافة/ الإلحاق supplementarity، يكون الاقتراح أن المنظور النظري ما بعد البنيوي ليس فقط شيئاً جاء لاحقاً من خلال مراجعة وإعادة قراءة جويس، ولكنه كان موجوداً منذ البداية. لقد بدا هليس ميلر متشككاً في المنتدى الدولي السابع لجويس عام 1979، بخصوص ما إذا كان إحلال مفاهيم الوحدة بمفاهيم التغاير قد جاء من جويس إلى نظرية السرد أو العكس. وأخيراً، بدا ميلر مقتنعاً بأن عمل جويس يعبر عن نظرية للتغاير على نحو لا تفعله سرود أخرى (إنه يسمي ديكنز وجورج إليوت): ʼهناك القليل الذي تعرفه نظرية التفكيك حول عدم قابلية الكلمات أو خطوط القصة التي لم يكن يعرفها جويس بالفعل على الحسمʼ (1982b, 4). والمغزى واضح بما يكفي: إن بعض السرود أكثر نظريةً من غيرها. ولكن المفارقة واضحة أيضاً: إذا كانت بعض السرود أكثر نظريةً من غيرها، فمن المؤكد أنها تكون نظريةً في حد ذاتها، موضوعياً أو قصدياً، وليست مُفَسَّرة، مبنية، مخلوقة، أو مخترعة بوصفها نظرية بواسطة القراءة فحسب. وهناك الكثير من بيانات النقد التفكيكي التي تعطي الانطباع بأن الناقد غير مقيد بالبنية الموضوعية أو القصد المؤلّفي للنص– حر في فعل أي شيء يحبه بهما.

ولكن بدا أن ميلر يقول شيئاً مختلفاً: إن هناك شيئاً يتعلق بكتابة جويس يستدعي، أو يجيز، أو يصف التفكيكية لأنها تشير إلى نظرية السرد التفكيكية مقدماً. كيف يكون بإمكان التفكيكية إذاً الادعاء بهذا وفي ذات الوقت ترفض، كما يتوجب عليها أن تفعل، السلطةَ التقليدية للغات الشارحة النقدية المبنية على الموضوعية أو القصد؟

إن قراءة ديريدا لـ'عوليس في فونوجراف عوليس' محاولةً باهرة لسفح سلطة اللغة الشارحة النقدية، ومع ذلك يقول شيئاً حقيقياً نوعاً ما عن الطبيعة الخاصة لسرد جويس. والخدعة هي جعل القراءة نفسها عملاً من أعمال المتخيل النظري. والمقال ذاته سردٌ مفكك يحكي عدة رحلات غير ذات صلة بشكل واضح قام بها ديريدا، أشياء مضحكة حدثت وهو في طريقه إلى المؤتمر واستطرادات سخيفة. ويعترض السردَ المتشظي بياناتٌ نظرية حول استحالة لغة شارحة نقدية واعتذارات فكاهية لجمهور المؤتمر الخبير المتخوف. ولكونه بدأ عمله كناقد لجويس بمقال مضحك حول كلمتين في رواية يقظة فنيجان، فإن قراءته لعوليس تُضاعف النكتة بالتركيز على كلمة واحدة- نعم- ولا تقول شيئاً جاداً عنها. ولا يبدو هذا مشابهاً للسرديات كما نعرفها، ولكنه سرديات إنجازية بشكل واضح وليست تقريرية. إنها لا تحاول أن تقف على مسافة من عوليس وقول الحقيقة الموضوعية. إن صيغتها محاكاتية: محاكاةٌ ساخرة لرحلة هومر الرمزية التي تحاول إعادة إنتاج المضمنات النظرية لعوليس من دون بسطها.

إن ديريدا يعطي الانطباع أحياناً بأن عوليس نصب تذكاري أقيم للتفكيكية قبل ظهورها. إنه مثل ميلر، يرى عمل جويس قيداً منظورياً على حرية الناقد: 'برنامجاً صارماً لضرورة سابقة التسجيل'. إنه يزعم أن:

> لا شيء يمكن اختراعه بالنسبة لموضوع جويس. إن كل شيء يمكن قوله عن عوليس، على سبيل المثال، كان مُستَبَقاً... إن كل الإيماءات الذي بذلت في محاولة لأخذ مبادرة توجد لكي يتمِ إعلانها في نص مليء بالإمكانات التي سوف تُذَكِّرك، كلحظة معطاة، أنك أسيرٌ في شبكة من اللغة، الكتابة، المعرفة، بل والسرد. (ديريدا 1992، 281)

ودلالة هذا هي أن بعض السرود أكثر نظريةً من غيرها، وأن عوليس نصٌ مناسب بصفة خاصة بالنسبة للتفكيكية، يتنبأ ويروي مسبقاً افتراضاتِ نظريةِ السرد التفكيكية. وبينما يكون هذا معقولاً بالنسبة للكثير من البيانات، بياناته وبيانات الآخرين، التي ترى أن عمل ديريدا قد كتب تحت تأثير جويس (يخلص ميلر إلى أن ديريدا لم يكن بوسعه أن يكتب Glas إلا بتأثير من يقظة فنيجان)، إلا أن علينا أن نتوخى الحذر وألا نسلم بذلك تسليماً كاملاً. إن التفكير في عوليس بوصفها نصباً تذكارياً للتفكيكية مجرد خلط ساخر لزمنية السبب والنتيجة، التي تكون هي أيضاً طريقة لخلط النص- الموضوع كنظرية والنص النقدي الذي يبذل كل ما في وسعه لكي يمنح الأولوية لإبداعيته الخاصة.

وهو أيضاً يبدو كأنّما يتحدى تحذيراً صريحاً من أتردج وفيرير في مقدمة لجويس ما بعد البنيوي Post- structuralist Joyce:

> ليس المهم كون جويس هو الصورة الأكمل لتلك النظرية- لأن أحد الاعتقادات التي يشترك فيها مؤلفي مقالات هذا الكتاب هي عدم وجود لغة شارحة: إن النص يقرأ النظرية في ذات الوقت الذي يُقْرأ بواسطتها. (1984، 10)

هذه الصياغة لعلاقة النظرية- المتخيل تتفق بشكل وثيق مع مجادلات المجلد- مجادلة هيث حول حرية القارئ في ابتكار سياقات لتأويل يقظة فنيجان فقط لكي يتم تدمير تلك السياقات عبر قدرة النص على توليد سياقات مختلفة، استعارة ديريدا لعلاقة النظرية- المتخيل بوصفها برامج حاسوبية متفاعلة، وصية أوبرت بضرورة تحرك القراءة مع وضد تدفق الكلمات في بداية يقظة فنيجان، وتمييز رابيت بين الفكر البنيوي والتسلسلي الذي ينتج تذبذباً بين قطبي الاكتشاف والابتكار النقديين. تلك جميعاً نماذج تفاعلية ثنائية الاتجاه للعلاقة بين الموضوع والنص النقدي. إنها تصحح الانطباع الذي يمكن أن يتركه مقال ديريدا حول عوليس، كون عمل جويس هو الأصل المُكْتَشَف لما بعد بنيوية ميلر أو ديريدا.

هذان البيانان ثنائيا الاتجاه للعلاقة بين جويس وما بعد البنيوية معناهما أن القراءة التفكيكية لجويس سوف تتأرجح عادة بين قطبي الإحالة الميتالسانية

لموضوعها والقطب الذاتي الذي يرى القراءة ابتكاراً خلّاقاً. بهذا المعنى، تتخذ القراءة التفكيكية لجويس وضعاً منفرجاً بين حدي المتخيل والنقد، لتكون فعلاً نقدياً ثانوياً وفعلاً للإنتاج الخلاق في ذات الوقت. إن اللغة الشارحة تكون هناك على الدوام، في تعايش مع لغة استعارية بشكل صريح تسلط الضوء على عدم قدرة القراءة على الإحالة بشفافية إلى موضوعها. والتأرجح واضح في 'فونوغراف عوليس Ulysses Gramaphone الذي يحاول في الأوقات كلها، تجنّب ابتذال لغة شارحة أكاديمية مشتركة' (1992، 60) ويتحاشى في الوقت ذاته فوضى كتابة نقدية إنطوائية كليةً. إنه التواجد المشترك لأصوات مختلفة في القراءة، ينظر أحدهما إلى القدرة الأكاديمية في ازدراء بسبب إشارتها إلى أن 'خطاباً ما ورائياً يكون ممكناً، محايداً وأحادى الصوت بالنظر إلى حقلٍ من الموضوعية، سواء امتلك بنية نص أم لم يمتلك' (1992، 282)؛ والنوع الثاني من الأصوات صوتٌ يرى أن افتراض استحالة خطاب ما ورائي هو تحديداً حقل الموضوعية: 'ولأسباب تتعلّق ببنية المتن، المشروع، والتوقيع، يستحيل وجود أي ثقة في أي مبدأ للحقيقة أو المشروعية' (1992، 283). إن شفافيةً أكاديمية لبنية متن جويس ليست ممكنة، ومع ذلك 'يمكن للمرء أن يحلم على الأقل بكتابةٍ عن جويس وليست في جويس' (1992، 281).

والمهم هنا هو أن مقال ديريدا في حد ذاته متخيلٌ يحاكي متخيل جويس، وأن مشكلة الإحالة النقديةِ لموضوعٍ نصي تعيدُ، في فعل المحاكاة، إنتاجَ مشكلةِ الإحالةِ الخيالية إلى دبلن: إنه متخيل ذو إنجاز نظري. تذبذب ديريدا في حد ذاته محاكاةٌ لتذبذب جويس نفسه بين قطبي الطبيعانية والرمزية في عوليس، ما يعنى أن المشكلة في الإحالة النقدية هي نفسها متكهنٌ بها وسبق سردها بواسطة عوليس فيما يسمى تقليدياً بمفارقة الأسطورة- الحقيقة myth-fact paradox. هذه المفارقة هي الحركة التي تسمح بثروة التفاصيل الموثقة في عوليس لتحقيق حد أقصى من الطبيعانية بينما تؤدي وظيفتها تزامنياً في نظام تناصي يُعَيِّن قيمةً رمزية أو ميتاسردية للتفاصيل التوثيقية. إن مظاهر عوليس التي تعمل في خدمة وهم مرجعي– الافتقار إلى الحبكة، غياب المؤلف، تشتت الصوت السردي، تعدد الأصوات، التمييز الغائم بين العالمين الداخلي والخارجي، التجارب الإيمائية التي تخلق وهم الافتقار إلى تقنية خيالية،

الإحساس بالنفاذ المباشر لعقول الشخصيات، لنحو أفكارهم، الحضور الحي وغير المُوَسَّط لدبلن، التفاصيل الواقعية لتمثيلها، التفاصيل البصرية المسهبة، الصوت العلمي الموضوعي الفكاهي في بعض الأحيان والخصوصية الشيطانية لمجتمع دبلن- مضمرة جميعاً بشكل معقد في طبقات من تقنية كسر الإيهام.

ومشكلة هذه الصيغة الإنجازية الجديدة للنقد والنظرية هي أنها تترك علاقة الذات- الموضوع بين النص وقراءته بلا تنظير على نحو يشوبه الغموض. إن فعل المحاكاة يتضمن تواطؤاً بين جويس وما بعد البنيوية لم يتهيأ لجين إير، يتضمنُ كون المظاهر الميتاسردية لعوليس تشخصُ استجابةً نقدية تتبنى الازدواجية نفسها فيما يتعلق بشروط مرجعيتها الخاصة. ولكي نجادل أن اللغة النقدية ما بعد البنيوية تعمل تحت وجوب تكرار، ومحاكاة، أو محاكاةِ مفارَقَة الأسطورة- الحقيقة محاكاةً ساخرة يعني أن نجادل من أجل إعادة إقامة النصب التذكاري للنص بوصفه موضوعاً- بوصفه نصباً تذكارياً للمعضلة التي تشخص الافتراضات الميتافيزيقية لاستجابةٍ أبعد لذلك النصب التذكاري.

إن 'فونوغراف عوليس' لديريدا لا تحاول بالدقة إثبات أن عوليس تتضمن تشخيصاً نقدياً وتحرص على تجنب إعادة تخليد النص كنصب تذكاري كونه حقلاً فلسفياً حول اللغة والمرجعية. ورغم ذلك، فإن محاكاةَ مُفَارَقةِ الأسطورةِ- الحقيقة هي التي تميّز تأثير جويس على ديريدا. وبروح دعوى ديريدا المتكررة بأن النص الأدبي يفترض ميتايزيقا ما، فإن الموقف الميتافيزيقي من الإحالة هو الذي يخلق التواطؤ الذي أحدده بين القراءة والنص. فإذا كانت كلمةُ محاكاةٍ ساخرة هي التي تدل ضمناً على مسافة نقدية من النص-الموضوع، فإن كلمة تواطؤ تعيِّن على نحو أكثر دقة الدينامية بين تخليد النص- الموضوع على ضوء ميتافيزيقا إحالته وعدم تخليد النص الذي تصر عليه تلك الميتافيزيقا. إن اتجاهات هذه الدينامية، على الرغم من تعارضها الواضح، تؤكد أن عوليس روايةٌ نظرية وأن محتواها النظري ميتافيزيقا تفكيكية.

ومن ثم، يوجد محتوى نظري في عوليس لا تولده قراءة ديريدا على الوجه الأكمل، الذي يتحقق بدلاً من إقراره صراحةً بواسطة كليهما: معرفةٌ إنجازية وليست

تقريرية للنظرية المرجعية. فإذا كان نص ديريدا- الموضوع سرداً واقعياً، يفترض إمكانية الإحالة عوضاً عن مساءلتها، أمكن القول باحتوائه على محتوى نظري، ولكنه لن يكون محتوى تفكيكياً، أو، إذا ما فُسِّر على هذا النحو، فسوف يكون محتوى نظرياً لا واعياً، يُكتشف فقط عبر قراءة تخالف القراءة المعتادة النص: إن قراءة نص واقعي لا يمكن أن تخلق نفس الإحساس بالتواطؤ والتعاون بين النص– الموضوع والقراءة. هذا التواطؤ لا يمكن أن يكون سوى توجه نحو القصد. إنه لا يمكن أن يكون قصداً فريداً، ويشير الولع الكوميدي لقراءة ديريدا لعوليس إلى رفض التعبير بلغة الكلية في كل مرحلة. كما إنه ليس بالضرورة قصداً مؤلفياً واعياً يدعم القراءة، ولكن التوجه نحو ′بنية المتن′، بالاشتراك مع أفكار التنبؤ، والسرد المتقدم، هو على الرغم من ذلك تَوَجُّهٌ نحو البنية الواعية للنص. إنه يحدد على ما يبدو فكرة ′تأثر′ ديريدا بجويس وامتصاصه لميتافيزيقاه المتضمنة بوعي.

استراتيجية ديريدا في ′فو نوغراف عوليس′ إذاً هي أن يعزز قراءته بسلطة هذا التواطؤ النظرى المبهم من دون استدعاءٍ لسلطة القصد الدال أو الإحالة الموضوعية. إن ميراث هذا التواطأ بالنسبة لدراسات جويس قوى بالمثل لأنه يُلْحِق جويس بالمتخيل النظري، ويبنيه بوصفه ما بعد بنيوي بدئي. إنه يخلق مستوى نرجسياً من الانعكاس المشترك بين ما بعد البنيوية وجويس عبر حد الأدب والنقد. وقد يكون هذا تسييقاً صحيحاً لجويس بين تسييقات أخرى، ولكنه لا يُظْهِر ذلك التواضع، الذي يقدم نفسه بوصفه ضرورة داخلية في متن جويس. إنه تواطؤ ثقافي كبير يضع جويس وما بعد البنيوية في علاقة دعم متبادل، مؤكداً على الافتراضات النظرية المشتركة لكليهما. إن إعادة التقديم البارع للمعايير التي تسمح بقراءات ما بعد البنيوية لجويس والطابع الثقافي الدقيق للتواطؤ الذي تخلقه يجعلان معاً من الصعب القبول بحكم ديريدا حول القوة الهدّامة للقراءة التفكيكية: كونها قادرة ′على تدمير جذر هذه القدرة (الأكاديمية)، وهذه الشرعية، والطابع الداخلي، القدرة على تفكيك المؤسسة الأكاديمية، وتقسيماتها الداخلية أو متداخلة الدوائر، بالإضافة إلى عَقْدِها مع العالم خارج الجامعة′ (1992، 283). القراءات ما بعد البنيوية لجويس، شأنها شأن المتخيلات النظرية عموماً، تؤسّس فعالية نظرية جديدة لتوجيه أداءات النقد، لوضع

نصوص جويس في دائرة هذه الفاعلية الأكاديمية ببنائها بوصفها أداءات فلسفية ونظرية. هل هذا من قبيل النرجسية الكرستيفية مرة أخرى؟ إن ديريدا، عبر الدخول إلى عوليس، والاقتراب منها كناقد، وافتراض ملكيته لها، كان يتمنى على ما يبدو لو أنه هو الذي كتب عوليس، ولكنه، كما حدثنا، لا يجيد سرد القصص.

الرواية بوصفها نقداً

سوف يكون من الصعب إحصاء عدد روايات الميتافكشن التي ظهرت منذ الستينيات: روايات كتبها أناس يجيدون سرد القصص، لكن سرودها تنقلب على نفسها على مستويات مختلفة من الوعي الذاتي، والإدراك الذاتي، والمسافة الذاتية الساخرة. ولم يكن تعريف بارت وحده للنظرية بوصفها خطاباً ينقلب على نفسه هو ما جعل هذه السرود ناراتولوجية. إن واحدة من ضربات السرديات البنيوية كانت إظهار أن الرواية الواقعية تبنى العالم الواقعي عوضاً عن أن تعكسه، بصياغة أخرى، كون العالم الخارجي مُوَسَّط دائماً بواسطة اللغة والسرد، مهما يكن من أمر كونه مطبعٌ عبر شفافية اللغة الواقعية. فإذا أكد النقد الناراتولوجي هذا بصدد المتخيل الواقعي من الخارج، فإن متخيل الميتافكشن يفعل ذلك، وكان يفعل ذلك دائماً، من الداخل. ومن هذا المنطلق يمكن أن يكون للمتخيل وظيفة نقدية أو نظرية في علاقته بنفسه وبمواضعاته. إن ما كنت أصفه في القراءات ما بعد البنيوية لجويس هو لقاء الميتافكشن والميتانقد. كلاهما يتميز بوعي ذاتي بالنسبة للطريقة التي يفسر بها موضوعاته؛ كلاهما يعطى الأولوية لميتافيزيقا الإحالة نفسها: كلاهما يثبت وينكر في وقت واحد سلطة صيغته المرجعية؛ كلاهما، بمصطلحي أنا، متخيلٌ نظري.

إن الخلط، أو التلوث المشترك، للنقد والمتخيل يمكن أن يرفع الناقد لمنزلة الكاتب، ولكن ما الذي يجنيه الروائي من العقد الجديد؟ إن لجوء النقاد للرواية يمكن فهمه بسهولة، ولكن لماذا يرغب الروائي في الهروب إلى غموض النقد؟ ولماذا يفكر الروائيون في إفراد مساحة لمنظورات النقد الأكاديمي في قصصهم؟ لماذا على سبيل المثال ينضمون إلى فكرة موت المؤلف؟ أو تجريد الرواية من قدرتها على الإحالة

إلى العالم الواقعي؟ إن الروائي الذي يتمثل المنظور النقدي في العالم ما بعد البنيوي، يكون مشاركاً في النقد الذاتي أو التوقيع على مذكرة موته.

وعندما التفت ديفيد لودج لهذا السؤال عام 1987، جادلَ- بغضِ النظرِ عن وجودِ تقاربٍ عام بين كتابة المتخيل والنظرية ما بعد البنيوية- بأن هناك فجوة لا تفتأ تتسع بين وجهة النظر الإنسانوية حول المتخيل التي تشدد على المظاهر المحاكاتية وتَحَكُّم المؤلف في المتخيل من جهة، والآراء ما بعد البنيوية التي تنكر أهمية هذه المظاهر من جهة أخرى. إن التجربة الفعلية لكتابة المتخيل بالنسبة للودج، كانت تنفصل بشكل متزايد عن دعاوى النظرية الأكاديمية المبهمة والمضادة للحدس بسبب ميل المؤلف إلى المشاركة في وجهة النظر الإنسانوية لما ينبغي أن يكون عليه المتخيل. إن لودج يرى أن الميتافكشن كأسلوب، ليس أسلوباً مضاداً للواقعية ذا نزعات ما بعد بنيوية، وإنما العكس:

> ...تأمّل عمل جيمس جويس. يمكن تقريباً تتبع آثار كل حادثة وكل شخصية في رواياته وقصصه في حقيقة ما من حقائق حياته وتجربته. إنه يتباهى بأنه لو دُمرت دبلن فإن بالإمكان إعادة بنائها من كتبه، ولكنه يؤكد في ذات الوقت- بالتصريح والتلميح- على الدلالة اللازمنية والكلية لتلك السرود. لقد كان الروائيون منقسمين على الدوام بين الرغبة في إضفاء حقيقة خيالية وتمثيلية على قصصهم من جهة، والرغبة في ضمان تلك الحقيقة والدفاع عنها بالإحالة إلى حقائق إمبيريقية من جهة أخرى: تناقض يحاولون إخفاءه عن طريق التعميات المتقنة والحيل ما وراء السردية مثل السرود الإطارية، والمحاكاة الساخرة وأنواع التناص الأخرى والانعكاس الذاتي أو ما أطلق عليه الشكلانيون الروس، 'تعرية الأداة' baring the device. تلك الحيل ليست كما يُعْتَقَد أحياناً، غائبة عن الرواية الواقعية الكلاسيكية- نجد أمثلة على سبيل المثال في روايات مثل قلب ميدلوذيان *The Heart of Midlothian* ورواية دير نورثانجر *Northanger Abbey*، ورواية سوق الغَرور *Vanity Fair* والموسومة في المتخيل المعاصر بصفة خاصة كما لو كانت استجابة للتشكك الإبستمولوجي للنظرية النقدية المعاصرة والدفاع عنه. (1990، 18).

فإذا وُجِد شيء من الغموض هنا بين النظر إلى حيل الميتافكشن بوصفها استجابةً لنظرية ما بعد البنيوية ودفاعاً عنها، فإنه سرعان ما يتبدد:

> إن أمامية فعل التأليف في إطار حدود النص الذي يمثل ملمحاً مشتركاً للمتخيل المعاصر، استجابةٌ دفاعية، إما واعية أو حدسية، للشك في فكرة المؤلف وفي الوظيفة المحاكاتية للمتخيل الذي تقوم عليه النظرية النقدية الحديثة.(1990، 19).

هناك عدم اتساق. كيف تَحْجِبُ إحدى حيل الميتافكشن أو 'تعريةٌ للأداة' التناقضَ بين حقيقية factuality الرواية وخياليتها fictionality؟ كيف يوفق لودج بين نصفي هذه الجملة: 'سوف يكون من قبيل الزيف معارضة الميتافكشن بالواقعية؛ إن الميتافكشن تكشف الإشكالية الكامنة للواقعية' (1990، 19)؟ فإذا كانت الواقعية تتطلع إلى الشفافية المحاكاتية، فإن أي حيلة تضع خياليةَ الواقعية في الصدارة، تندفع بقوة في الاتجاه المعاكس نحو عتامة اللغة وجلاء الوسائل الفنية التي يبني بها المتخيلُ عالم الحقائق والتجربة، بدلاً من أن يعكسه محاكاتياً. وما الذي يعنيه لودج عندما يقول أنها استجابة دفاعية؟ هل هي دفاعية بمعنى أن الرواية التي تعلن عن خياليتها تكون أقل عُرْضَة لتهمة كونها خيالية؟ فإذا كان الأمر كذلك فإنه يشبه شخصاً يخشى أن يُتَّهم بأنه بورجوازي فيصرح في كل لحظة بأنه برجوازي، حيلة يمكن أن تكون دفاعية، ولكنها لن تنفي عنه صفة كونه بورجوازياً. إن المتخيل الذي يقدم نفسه بوصفه واقعياً ليس أقل تناقضاً.

إن موقف لودج مبني على طريقة قطبية زائفة لفهم الاختلاف بين وجهتي النظر ما بعد البنيوية والإنسانوية حول المتخيل. ولا يكمن الاختلاف في كون وجهة النظر الإنسانوية حول المتخيل تؤمن بالإحالة إلى عالم خارجي في الوقت الذي ينكرها ما بعد البنيويين. إن ما بعد البنيوي يلتزم بهذين الموقفين، في وجودهما المشترك في النص نفسه وبعدم قابلية النص لأن يختزل إلى أحدهما. إن ما بعد البنيوي، ببساطة، يحب التناقض، ويتم فهم الروايات التي تحتفي بالتناقض، مثل عوليس، كروايات ما بعد حداثية على نحو أفضل من روايات تدافع عن نفسها في مواجهة النظرية المعاصرة.

وطريقة أخرى للتعبير عن هذا أن الرواية ما بعد الحداثية هي الرواية التي تتمرد على قانونين أساسيين من قوانين المنطق الفلسفي، الأول قانون عدم التناقض الذي يرى أن ما يعيب أي حجة هو أن تناقض نفسها. والثاني قانون السبب والنتيجة الذي ينظم ليس الحجة الفلسفية فحسب وإنما أحداث الرواية، وعلاقة الرواية بالنقد، والعلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو التجربة الشخصية والتاريخية على وجه العموم، بوصفها تتابعاً خطياً. إن الروايات أرقى من الفلسفة تحديداً لأنها غير مقيدة بمثل تلك القوانين. لقد اكتسبت أهمية إبستمولوجية في الثقافة المعاصرة نظراً لامتلاكها الدائم لقوة مساءلة يقينيات الحجة الفلسفية التقليدية، لكي تكون جدلية، ولكي تكون معقدة.

وتتبنى ليندا هاتشون هذه المحاجة في شعرية ما بعد الحداثة إذ تجادل بأن أفكار الانعكاسية الذاتية وعلاقة المتخيل بالتاريخ تحدد الرواية ما بعد الحداثية. إن الانعكاسية الذاتية، كما تراها، تمنح الرواية ثقلاً فلسفياً جديداً:

> هذه الانعكاسية الذاتية لا تُضْعِف، بل على العكس تُقَوِّي المستوى المباشر للارتباط التاريخي وإحالة النص وتشير إليه. وشأن الكثير من الروايات ما بعد الحداثية، فإن هذه المؤقتية وانعدام اليقين (والبناء المتعمد والصريح للمعنى أيضاً) 'لا تلقي بالشك على جديتها'، وإنما بالأحرى تحدد الجدية ما بعد الحداثية الجديدة التي تعترف بحدود وقوى نقل أو كتابة الماضي، القريب أو البعيد. (1988، 117).

وأود أن أعرف ما الذي يمكن أن تفعله هاتشون بأحداث مسلسل كولومبو، إذ يكون القاتل كاتباً لقصص القتل، أو مسلسل الشهرة Fame إذ يؤدي بعض الطلبة أدوار المراهقين الباحثين عن الشهرة، أو سلسلة الرسوم المتحركة بيفيز وبوت هيد Beavis and Butthead إذ يجلس بعض البلهاء على أرائك يراقبون بعضهم البعض وأجهزة تليفزيوناتهم متراصة مقابل بعضها البعض. وما ترمي إليه هاتشون ليس كون الانعكاسية الذاتية تمثل في حد ذاتها ثقلاً فلسفياً، وإنما كون الرواية ما بعد الحداثية قد أصبحت الصورة الثقافية العليا الجادة لظاهرة واسعة الانتشار:

تطرح الروايات ما بعد الحداثية عدداً من القضايا المحددة بخصوص تفاعل الكتابة التاريخية والمتخيل... قضايا تحيط بطبيعة الهوية والذاتية؛ سؤال الإحالة والتمثيل؛ الطبيعة التناصية للماضي؛ والنتائج الأيديولوجية للكتابة عن التاريخ. (117،1988).

هذا هو ما تطلق عليه هاتشون الميتارواية التأريخية historiographic metafiction، وهي نوع جديد من الكتابة قادر بشكلٍ فريد على تحقيق شعرية ما بعد الحداثة كونه إبستيمولوجي على وجه التحديد: إنه يطرح قضايا حول معرفة الماضي والموقف الذي يتخذه السرد من هذه المعرفة. لقد أصبح مقبولاً في عالم الدراسات الأدبية والثقافية كون الرواية ما بعد الحداثية روايةً فلسفية، أكثر قدرة من الفلسفة الاستطرادية على معالجة سؤال إمكانية معرفة الماضي نظراً لكونها وثيقة الصلة بمدار المتخيل والسرد.

إن الميتارواية التأريخية متخيل نظري بمعنى أنه يعبر من خلال الشكل الخيالي عما يقوله المنظرون ما بعد البنيويين حول السرود التاريخية. ونظراً لأن النقد كان دائرياً في القرن العشرين، قام في أول الأمر على رفض الباراديجم التاريخي للقرن التاسع عشر الخاص بالشكلانية الصارمة، ثم رفض هذه الشكلانية لصالح التاريخانية الجديدة، فقد انتقلت الرواية بالمثل من صيغة تاريخية بالأساس، عبر فترة من الوعي الذاتي الشكلي والتجريب، إلى نوع جديد من التاريخ الساخر. إنني لا أتذكر مَنْ صاحب مقولة أن قدراً ضئيلاً من الشكلانية يجرفك بعيداً عن التاريخ، ويعيدك إليه الكثير من الشكلانية، ولكنه يصدق على التواريخ الموازية للمتخيل والنقد. ويبدو الأمر كما لو كانت الحرب بين التاريخانية والشكلانية قد بلغت نهايتها، وأصبح من الممكن الاعتراف بأن التاريخ يمتلك شكلاً سردياً وأن السرد يمتلك تاريخاً. ربما كانت هذه أفضل طريقة لفهم ما يدفع روائي إلى دمج منظور نقدي أكاديمي في الرواية. إنه أفضل طريقة للحصول على ثِقَل الفلسفة الأكاديمية، النظرية أو النقد من دون التمسك بضجر تلك الخطابات- أو دون فقدان الجاذبية الجنسية. وربما كان من الأفضل للروائي الذي يرغب في بيع حقوق الفيلم التمسك بالموضوع المعاصر والأسلوب التوثيقي، وربما كانت الميتارواية التأريخية هي الطريق الأمثل بالنسبة

لأولئك الباحثين عن الثقل الثقافي الذي يدرج الرواية في قائمة القراءة الجامعية أو يؤهلهم للفوز بجائزة أدبية.

إن القاسم المشترك بين الميتاروايات التأريخية هو أنها تستكشف مفارقة التاريخ بوصفه حقيقياً وخطابياً في آن معاً. لقد رأى البعض هذه المفارقة ناتج النموذج البنيوي للتاريخ. وعندما وجّهت السرديات البنيوية اهتمامها للسرود التاريخية، كما في ما وراء التاريخ Metahistory لهايدن وايت على سبيل المثال، أعادت إنتاج منطق نقدٍ جارٍ للواقعية الخيالية، يمكن تلخيصه بوصفه تحدّياً لموضوعية السرود الواقعية. إن إحدى الوظائف الناراتولوجية الأساسية للميتارواية التأريخية هي الدفع بذاتية الروايات التاريخية إلى موقع الصدارة. لقد جادل وايت بأن السرديات البنيوية تحدّد موضوعية السرد بلغة لسانية. ويجادل، مقتفياً عمل إميل بنفنيست وجيرار جينيت، بأن موضوعية الخطاب تحسمها المظاهر النحوية التي تبرز أو تحجب الصوت السردي. إن سرداً ذاتياً سوف يجذب الانتباه للصوت السردي الذي يضم ضمائر مثل 'أنا' بالإضافة إلى مؤشراتٍ لزمن الكتابة ومكانها، مثل 'هنا'، 'الآن'، أو 'غداً' وعبر أزمنة مثل المضارع والمضارع التام. وعلى الجانب الآخر، سوف يستبعد سردٌ موضوعي، إشارات تتعلّق بالسارد، لكي يقدّم الأحداث كما لو أنها تسرد نفسها، كما لو أن أحداً لا يتكلّم. بعبارة أخرى، يمكن للساني أن يميّز بدقة بين خطاب تاريخي يتبنى صراحة وجهة نظر ذاتية حول العالم وآخر 'يتظاهر بأن يجعل العالم يتكلم نفسه وأن يتكلم نفسه كقصة'. ويطلق وايت على النوع الأول السرد narration وعلى النوع الثاني، الذي يُسَرِّد الأحداث في الوقت الذي يحتفظ فيه بالتظاهر بعدم وجود سارد، ساردية narrativity. إن رواية مثل رواية عشيقة الملازم الفرنسي لجون فاولز تنتج آثارها النظرية بتحويل الساردية إلى سرد. إنها رواية يتم فيها هدم الصوت الموضوعي للمتخيل الفيكتوري التقليدي باستمرار بواسطة اعتراضات غير مناسبة يقوم بها راوٍ مؤلف. تلك التدخّلات كانت مستوعبة بواسطة المواضعة الفكتورية التي كانت تسمح بالتذبذب بين صيغتي العرض showing والسرد telling في الصوت السردي، أو بتدخّل صوت المؤلف في المتخيل لمخاطبة القارئ بشكل مباشر. ولكن، حيثما يشتغل التدخّل الفكتوري بوصفه نوعاً من الصدق السردي لتدعيم

الواقعية، كان فاولز يحوّل ذلك إلى انعكاسية ذاتية لكسر الإيهام، لتذكير القارئ بأن التاريخ الذي يجري تمثيله نوع من الكتابة الإبداعية. إن الراوي يقاطع بشكل منتظم نغمته الفكتورية الخاصة المعترف بها بتعليق سردي ينتمي لأواخر القرن العشرين، بإعلان صريح حول صُنعية الأحداث التي يجرى سردها: 'القصة التي أسردها تنتمي كلها إلى عالم الخيال، والشخصيات التي أبدعتها لم توجد قط خارج مخيلتي'. ومن الواضح أن بالإمكان رؤية هذا النوع من التدخّل بوصفه إضافة للواقعية الذاتية، بوصفه نوعاً من صدق الراوي الذي يعلن عن حضوره في نص كان يمكن حجبه بطريقة أخرى. والمهم هنا هو أن قطبي السرد والساردية يجتمعان لخلق مفارقة، تعري وسيلة المعرفة الكلية الموضوعية التي ترتكز عليها موضوعية السرد التاريخي بكشفها بوصفها إبداعاً ذاتياً.

يجادل وايت في 'قيمة الساردية narrativity في تمثيل الواقع' أن إحدى وظائف الساردية حيث تسرد الأحداث التاريخية قصتها الخاصة، إخفاء المحاجّة الأخلاقية لسجلٍ تاريخي. إن تسريد التاريخ، بالنسبة لوايت، هو سيرورة فرض مبادئ بنيوية على فوضى التجربة التاريخية. وأحد الأمثلة هو الإغلاق السردي الذي يضفي المعنى على الأحداث، ولا سيما من الناحية الأخلاقية: 'إن مطلب الإغلاق في القصة التاريخية، فيما أرى، مطلبٌ أخلاقي: أن يتم تقييم تسلسل الأحداث الواقعية في ضوء دلالتها في دراما أخلاقية' (1981، 20). يحدّد وايت، الذي يتحدث هنا عن السرد التاريخي اللاخيالي، وظيفةً للإغلاق استخدمها كتاب الميتارواية التاريخية من أجل استبصارها النقدي: كون النهايات وسائل لإسقاط القيم على الأحداث، لجعل المتبقي من المتتالية السردية مفهوماً استرجاعياً. وأحد المظاهر المتكررة للميتارواية التأريخية، حمل التجربة الحداثية للنهايات المفتوحة إلى مجال التمثيل التاريخي، والتأكيد على وظيفتها الأخلاقية. تضع رواية سلمان رشدي أطفال منتصف الليل- وهي رواية تركز على فلسفة التاريخ، مع الاحتفاظ بقيود الحبكة وذاتية السرد التاريخي- نهاياتها وبداياتها في منتصف السرد لتجنب أي استنتاج أخلاقي. وتعكس روايتا كورت فانيجوت المسلخ رقم5 Slaughterhouse5 حول الحرب ومارتن أميس سهم الزمن Time's Arrow (العمل الذي أوحت به) العلاقةَ بين الخير والشر من خلال سرد أحداث على نحو

خاطئ. وتقدّم رواية عشيقة الملازم الفرنسي للقارئ اختياراً بين مجموعة من النهايات على نحو يسلّط الضوء بطريقة تناقضية على كلا القوة الشبيهة بقدرة الإله التي يتمتع بها الراوي المؤلف والحرية التي يتمتع بها جمهور القرّاء. إن وظيفة هذه الألعاب نقديةٌ بالأساس، وهي جذب انتباه القراء للوعظ الأخلاي الحاذق الذي تسهم فيه النهاية في إلقاء الضوء على المضمومة الأيديولوجية التي يقدّمها لنا السرد الخطي والإغلاق، ومن ثم استطلاع الوظيفة الأيديولوجية للسردية في تقديم الماضي.

ربما كان من الواضح أن صيغة هذا النوع من المتخيل النظري لم تعد صيغة مرجعية محاكاتية غير معقّدة. وعبر التأكيد على دور السردية في تشكيل التاريخ كقصة، تكون الصيغةُ تناصيةً بالأساس، وتجبرنا على تأمل ليس الشكل الذي كان عليه الماضي حقيقةً، وإنما الكيفية التي كان يُقَدَّم بها بواسطة نصوص أخرى. إنها ليست في حقيقة الأمر روايات تتأمل ذاتها بقدر ما هي روايات تتأمل منطق السرد وأيديولوجياه في بناء العالم. إن السرد، مثله مثل كلمةٍ أو شخص، لا يمكن أن يكون مثل جزيرة. إن من المتعيّن رؤية السرد الذي يطور الوعي الذاتي التأريخي ليس بوصفه رواية انطوائية وإنّما بوصفه سرداً يتطلّع لسرود أخرى وللطريقة التي تُفرض بها القيم تحت وهم أنها تصوّر العالم تصويراً محايداً. إن روايات مثل عشيقة الملازم الفرنسي وأطفال منتصف الليل تجلو ذلك التوجه التناصي بشكل كبير، الأولى عبر استدعاء روايات الفترة ونصوصها العلمية ومحاكاتها، والأخيرة عبر محاكيات ساخرة للرواية الأنجلو- هندية والإحالات المستمرة لوسائل الإعلام الهندية الجديدة بوصفها وسائطَ التاريخ المعاصر. هذه روايات تعزز قضية كون المصادر التاريخية نصية دائماً، أو كون التمثيلات التاريخية تقيّدها دائماً مواضعات التمثيل التي تعمل في إطارها. إنها تصوّر عالماً من النصوص يستحيل فيه فصل الحقيقة التاريخية، والتمثيلات التاريخية وأيديولوجيا التأريخ عن بعضها البعض.

هذا هو الموضع الذي يبدأ عنده مفهوم الوعي الذاتي في أن يبدو مضلِّلاً. يرى جون أبدايك أن الوعي الذاتي 'صيغةٌ من صيغ الاهتمام التي تتجه في النهاية إلى الخارج'. إنني إذا فحصت حياتي الداخلية فسوف أواجه نظام الاختلافات أو آثار التاريخ المعاصر

التي أتصور نفسي من خلالها فرداً. وكذلك الأمر بالنسبة للرواية. تقول إليزابيث ديبل هذا عن شبكة الإحالة التناصية في رواية اسم الوردة لإيكو: 'الفكرة الرئيسة في الرواية هي أنه لا وجود لكتاب بوصفه كينونة مستقلة، والمرجعية الذاتية الوجودية الخاصة شيء مستحيل. إن درجة تشكُّل العقل بواسطة المعلومات المكتوبة وقراءتنا المتأنية له لا حدود لها' (1988، 128). فالتأمل الذاتي، أو الانعكاسية، نقديةٌ بالأساس لأنها تحيلنا إلى نصوصٍ أخرى، للسرديةِ عموماً، ليس من موقع أوليمبي ذي مسافةٍ ميتالسانية وإنما من داخل الخطاب الذي تنعكس عليه.

فإذا كانت قراءة ديريدا لجويس تتطلّع إلى سرديةٍ إنجازية عوضاً عن سرديةٍ تقريرية، فإن الميتارواية التأريخية غالباً ما تفعل العكس، حيث تدمج في المتخيل بعض الكلام التقريري الصريح الذي ينتمي تقليدياً لخطابات النقد أو النظرية. تعثر ديبل على سبيل المثال على الفقرة التالية في اسم الوردة التي توضح موقع النص من التناص:

> 'الكتب غالباً تتحدث عن كتب أخرى. إن الكتاب البريء يشبه في الغالب بذرة سوف تزهر في كتاب خطير، أو العكس: إنه الثمرة الحلوة لساق مرة. ألم أعلم بقراءتي لألبرت، ما كان يمكن لتوماس قوله؟ وأن أعرف ما قاله أفيروس بقراءتي لتوماس؟'.

تلك فقرة ليست في غير موضعها (باستثناء أناقة تعبيرها) في مرشد نقدي للتناص، تعبر عن علاقة الرواية التي تتضمنها بمصادرها التاريخية، معلنة صراحةً عن نظريتها الخاصة حول التناص. تعلّق ديبل بأن هذا ليس تفكيراً روائياً وتربطه بشكل صريح بما بعد البنيوية: 'إن حجة ما بعد البنيوية بأن اللغة تكون دائماً موضوع اللغة قد خلقت وفرة من السخريات الزائفة' (1988، 130). وسوف أتفق على أنه من المتعيّن عدم وصف الرواية بأنها ما بعد بنيوية لأنها تعبّر عن وجهة نظر ما بعد بنيوية حول التناص، ولكن لأنها بالأحرى تضع هذا الرأي موضع التنفيذ، تحقق ذلك الرأي، في علاقتها التناصية بروايات أخرى، روايات تاريخية أخرى. باختصار، إن ما يربط

الرواية بنظرية ما بعد البنيوية ليس ما تقوله ولكن ما تفعله، بحيث تستمد المعرفة الناراتولوجية بالنصوص الأخرى من أدائها التناصي وليس من أوصاف ميتالسانية.

إن فكرة النقد بوصفه علاقة تناصية وليس ميتالسانية هو ما يربط المتخيّلات النظرية في الحد الفاصل بين المتخيل والنقد. إن التناص يضع نموذجاً للمرجعية التي لا يمكنها أن تميز بين الإحالة إلى العالم والإحالة إلى نص آخر، إذ تكون النصيّة منسوجة في الكل. تلك هي نقطة البداية لما يسمى؛ في الولايات المتحدة، "التاريخانية الجديدة"، التي تعد جزءاً من مناقشةٍ في الفصل القادم. وسوف يقع التشديد أيضاً في الفصل الخامس على العديد من نظريات ثقافة ما بعد الحداثة على وجه العموم. أما الآن، فسوف أكتفي بالقول بأن الجدار الفاصل بين الدراسات الأدبية الأكاديمية والمتخيل قد تم نسفه على كلا الجانبين، وأن خطاب ما بعد الحداثة كان يتراقص لمدة عقدين في الفضاء الجديد الواقع بينهما.

الجزء الثاني

الزمن والفضاء السرديان

السرد، السياسة، والتاريخ

علينا أن نتصوّر السلطة من دون الملك. هذا ما يقوله لنا فوكو من خلال أعماله، كما لو كان يفصل التاريخانية عن فكرةِ قوّةٍ سيادية وحيدة وعن نموذج التتابع الخطّي الذي تستمد منه سلطة الملوك. إن علينا أن نتصوّر السلطةَ بدلاً من ذلك بوصفها تعدّداً للقوى في معركة دائمة، وحركةَ التاريخ بلغةِ الانقطاع والقطيعة، وليس التتابع الخطي. كم هو مربك إذاً أن يكون فوكو الملكَ الجديد، وكم تحمل صرخاتُ المعركة من تناقض: ماتت الشكلانية، عاشت التاريخانية الجديدة. مفارقتان تضمرهما صرخاتُ تلك المعركة. الأولى أن التاريخانية الجديدة كان يُناط بها إنهاء الملَكية بينما تستمتع بامتيازاتها، وسيادتها وسلطتها الدستورية. والثانية أن التاريخانية الجديدة كانت جديدة، تبني المناهج التحليلية للماضي القريب مثل قبّعة قديمة، مفترِضةً نوعاً من التقدّم التكنولوجي أو التطوّر الغائي الذي أنكرته الكتاباتُ التاريخية بشكل قاطع.

ولقد ضاعف من السخرية حقيقةُ أن ذلك النوع من البناء البراجماتي قد ساد في عهد التفكيكية. ويمكن تعريف التناقض البراجماتي بأنه خطاب يدعو لشيء ويفعل شيئاً آخر. لقد اتُهِمَت التفكيكية بتقويضِ أي فكرة حول دعوى الحقيقة، بينما استمرت في توقّع أن تؤخذ دعاواها مأخذ الحقيقة. كانت هذه أيضاً فرضيةَ الكثير من الفكر التاريخاني الجديد: إن التاريخانيين الجدد كانوا يهدفون إلى وضع الفكرة التقليدية حول الحقيقة التاريخية موضع شك في الوقت الذي يدَّعون فيه أن الأشياء الجديدة التي قالوها عن الماضي حقيقية. إن ما يشير إليه هذا هو أن التاريخانية الجديدة كانت أشبه ما تكون بالاستبصارات التفكيكية في الميادين الجديدة أكثر من

كونها استبدالاً لمجموعة من الافتراضات النقدية بأخرى داخل المجال نفسه. (توجد مناقشة أكثر تفصيلاً لهذه الموضوعات في كتاب جون برانيجان التاريخانية الجديدة والنزعة المادية الثقافية في هذه السلسلة). ويهدف هذا الفصل إلى تبيان أن التفكيكية لم تمت في الثمانينيات وبأن السرديات التاريخية الجديدة يمكن تمييزها بوصفها تفكيكاً للسرود التاريخية أو بوصفها نوعاً من الاستعمار التفكيكي.

فكرة أن التاريخانية الجديدة قد حلت محل التفكيكية بوصفها الباراديجم النقدي الحاكم فكرةٌ مضلّلة تماماً، ومع ذلك كانت هناك أسباب مؤسّسية، ولا سيما في الولايات المتحدة، للاعتقاد بأنها فكرة صحيحة. وعندما حدَّثْتُ أحد الناشرين الأميركيين البارزين عام 1990 بأنني أكتب عن التفكيكية صاح متعجباً 'ما الذي يجري في العالم الآن؟ وماذا بعد؟ وجدت أن أفضل إجابة هي عدم الإشارة إلى أيّة طليعة راديكاليه في النقد، وإنما الإشارة إلى الجثة التقدمية سياسياً التي يمكن إحياؤها ويعاد تسييقها للعصر الجديد. لقد كان النقد، شأنه في ذلك شأن فلسفة العصر الجديد، وإعادة إطلاق حروب النجوم Star Wars وعودة البنطلونات البيل بوتومز للظهور، تحت ما يسمّى، في عالم الإعلان، إعادة التسييق المتسارع، أو صناعة الحنين للماضي القريب. وللأسباب نفسها، يعود النقد إلى شيء في الماضي، شيء سابق على التفكيكية، لكي يبدو جديداً: يعود النقد للتاريخ، وعلى نحو أخص إلى الماركسية، إلى أسئلة الموضوع المُشَكَّل أيديولوجياً، وإعطائها انعطافة تفكيكية.

كما يوجد تناقضٌ براجماتي آخر ذو صلة هنا. إنه التناقض بين أن تكون أكاديمياً مهنياً ومؤيّداً لسياسات راديكالية. إنه ذو صلة هنا لأن نظرة التاريخانية الجديدة بوصفها وريثةً راديكالية لتفكيكيةٍ لا سياسية، أقيمت بواسطة هجوم عنيف أكثر راديكالية وتشدّداً بلغ ذروة العبث في بداية الثمانينيات. لقد بدأ معارضو التفكيكية كتابة كتب يمكن تلخيصها على الوجه التالي: إن أفكار النظرية الأدبية مهمة جداً، ولكن كيف تقدّم العون لأولئك الذين يعملون في المصانع؟ لقد ناقش فرانك لينتريشيا ذلك في كتابه النقد والتغير الاجتماعي Criticism and Social Change. وفعل تيري إيغلتون الشيء نفسه في كتاب مقدمة في النظرية الأدبية LiteraryTheory:

an Introduction. لقد بدا أن بالإمكان هزيمة التفكيكية، على الرغم من كل ادعاءاتها وتعقّدها الفلسفي، بواسطة حجّة على هذا المستوى. وهناك مواضع مثل كتاب إمر سالوسنيسكي النقد في المجتمع Criticism in Society الذي يضم مقابلات مع منظّرين أدبيين، وأدير فيه النقاش على هذا المستوى. وهذا ما يقوله هارولد بلوم عن الرغبة الأكاديمية الجديدة للتنوير الاجتماعي والتناقض البراجماتي للراديكاليّ المتشدد:

> إذا كانوا يريدون حقّاً تخفيف معاناة الطبقات المُسْتَغَلّة، فليكونوا على مستوى ادعاءاتهم، فليهجروا الأكاديمية ويخرجوا لممارسة العمل السياسي والاقتصادي وبروح إنسانية. إنهم منافقون، من يُسَمّون بالنقاد الماركسيين، وكل من يتّبعهم من الغوغاء الآن في الأكاديميات. إنهم الدجالون، القائمون على خداع الذات وعلى خداع الآخرين... أنا بروليتاري؛ وهم ليسوا كذلك. أنا الشخص الوحيد الذي أعرفه في ييل الذي وُلِدَ ونشأ في أسرة تنتمي إلى الطبقة العاملة، وهم ليسوا كذلك؛ أنا ابن عامل بسيط من عمال صناعة الملابس في نيويورك... هؤلاء النقاد صورٌ من المرض الثقافي والاجتماعي الباريسي الذي لا أكاد أتحمله... رفض الشريحة العليا من البورجوازية لمكانتها كشريحة بورجوازية عليا في الوقت الذي تتمتع فيه بكل مميزاتها. (سالوسنيسكي 1987، 7-66)

وإليك رد فرانك لينتريشيا الغاضب:

> أولئك الذين يتحدثون بسخرية عن المثقفين اليساريين عليهم أن ينظروا في استتباعات مقترح ألا تكون الجامعة المكان المناسب لمباشرة التغيير الاجتماعي. ما الذي يفعلونه بحق الشيطان؟ إن عليهم أن يستقيلوا من أعمالهم إذا كانوا يؤمنون بذلك. (سالوسنيسكي، 1987،190)

أعتقد أن هناك الكثير من العاملين في المجال الأكاديمي ممن امتلكوا هذه المُحَاجَّة أو استَبَقُوها ببيانات عن خلفيات تنم عن الحرمان. لقد استمعت أنا شخصياً للكثير من السير الأكاديمية التي بدأت في مصانع الملابس في نيويورك، التي كان الهدف منها تأمين دوافع سياسية تاريخانية جديدة. ولكن في النهاية، لا يمكن

للنقد الأكاديمي العمل على هذا المستوى السوسيو- بيوغرافي. إن التحرك نحو السرديات السوسيو- بيوغرافية يحتاج إلى الانعطاف التفكيكي لإعطاء مصداقية ثقافية لسجال يليق بحزب العمال الاشتراكي ويلتمس التقدم في الكتابات التاريخية الماركسية. هناك، وينبغي أن يكون هناك، حدٌّ للقيمة الأكاديمية للسرديات السوسيو- بيوغرافية التي تكون وظيفتها الأساسية الإشارة إلى كون الناقد متضامن مع المقموعين.

ربما هجرني مئاتٌ من القراء بين الجملة الأخيرة وهذه الجملة لأن آلافاً من المهن الأكاديمية مبنية في الوقت الراهن على هذا النوع من التضامن. ولكن هذه ليست دعوة للعودة للحياد الأكاديمي. إنني أتفق مع إيغلتون بأن الحياد مضلل وغير أمين:

> إن فكرة عدم وجود أشكال سياسية من النقد مجرد أسطورة تؤيد بعض الاستعمالات السياسية للأدب على نحو أكثر فعالية. والفرقُ بين نقد 'سياسي ونقد لا سياسي'، هو الفرق نفسه بين رئيس الوزراء والملك: الأخير يدعم غايات سياسية محددة في الوقت الذي يتظاهر فيه بغير ذلك، بينما الأول يعريها ويكشف أسرارها. ومن الأفضل دائماً أن نكون أمناء تجاه هذه المسائل. (1983، 209)

ويقع اختلافي مع إيغلتون حول بقية كتابه الذي يعود بشكل متكرر للرأي غير المبرر بأن البنيوية وما بعد البنيوية، بانسحابهما من التاريخ، قد دعما ادعاءً مَلَكياً بالحياد بينما طوّرا وكرّسا لسياسة محافظة. إن أطروحة هذا الفصل هي أن هذه اللحظة الجدلية في الثمانينيات التي فسّرت معارضة الشكلانية اللاسياسية والتاريخانية السياسية وكذلك معارضة التفكيكية والتاريخانية الجديدة، كانت خاطئة بشكل واسع. لقد كانت خاطئة في ذلك الوقت، بل ويبدو خطؤها أكثر بروزاً في أواخر التسعينيات. لقد كان من المغري بالنسبة للمجادلين من أمثال لينتريشيا وإيغلتون سرد القصة بهذه الطريقة لأنها وجّهت كل مصادر التفسير السردي لصالح ترفيع الذات من دون الانتباه للآثار الأيديولوجية الملموسة للتفكيكية. إن ما تكذّبه هو الدور الذي تلعبه التفكيكية في فضح المغالطة، بل واستبداد، العلم المحايد للسرد، الافتراضات الأيديولوجية لبعض البنى السردية، والآثار الأيديولوجية للتاريخ

عندما يتم بنينته مثل خط خلال ماضٍ مختلف. وعندما يتم الاعتراف بهذه الموروثات التفكيكية، تصبح العودة للتاريخ، بالنسبة للسرديات الاجتماعية، شيئاً أكثر من مجرد راية للولاء السياسي، شيئاً أشبه ما يكون بتعرية أيديولوجية تشتغل على مستوى التحليل النصي الملتزم. هناك ثلاثة أسس للسرديات الاجتماعية الجديدة يمكن التعرّف عليها في التفكيكية تصلح مقدمة مفيدة للتاريخانية الجديدة، سوف تُناقش هنا بوصفها تفكيكاً للزمن السردي، تفكيكاً لاستبعاد التاريخ وتنصيصه.

السرد والزمن

إن أحد الخطوط الرئيسة للهجوم على شكلانية التحليلات البنيوية للسرد كان ما يُطلق عليه التوجه السنكروي (التزامني). لقد رأى النموذج السوسيري للعلامة وجوب أن يتم تحليل المعنى بوصفه بنية فضائية في علاقته بلقطة من نظام اللغة ككل في أي وقت معطى. لقد كان تصوّراً مشتركاً أن يترتب على ذلك استبعاد الزمن والتاريخ تماماً من السرديات البنيوية، ومع ذلك لم يكن الأمر يستوجب الكثير من التقصي في كراساتُ البنيوية لمعرفة أن الزمنية الداخلية للسرد- نظام ترتيب الأحداث وتواترها- كانت واحدة من الاهتمامات الرئيسة للبنيويين. ولم يكن أخذ تلك اللقطة من نظام اللغة لا تاريخياً في حد ذاته، طالما أن ذلك يمكن أن يتضمن، من الناحية النظرية على الأقل، إعادة بناء نظام المواضعات والتعارضات والشفرات بوصفه نوعاً من سياق لساني– تاريخي لأي منطوق معطى. فعلى صعيد الممارسة، كان هناك بعض اللسانيين البنيويين الذين تجشموا عناء إعادة بناء نظام المتضادات والمرادفات الذي يمكن أن يعطي العلامة معناها في زمن نطقها أو الإشارة للاختلافات التاريخية بين نظام إنتاج النص وزمن تحليله. وعلى صعيد الممارسة كان هناك نوع من إغفال البعد التاريخي الممكن في التحليل السنكروني واتجاهٍ لرؤية التتابع الزمني للسرد بوصفه تنظيماً فضائياً أو بنيوياً لعناصر السرد. وعلى صعيد النظرية، لم تكن السرديات البنيوية لا تاريخية أو غير مهتمة بالتنظيم الزمني للسرد، ولكن على صعيد الممارسة كان كل شيء زمني يترجم بسرعة إلى علاقات فضائية أو اختلافات.

لقد بدا أن مفهوم ديريدا الإرجاء différance يوسّع النموذج البنيوي للاختلاف من خلال إدخال عنصر الزمن مرة أخرى في التحليل: لقد حمل الإرجاء معه معنى زمنياً فضلاً عن المعنى الفضائي. فعلى مستوى الجملة، سوف يوجه نموذج الاختلاف التحليل نحو العلاقات التركيبية بين مكونات الجملة، أو العلاقة بين أي علامة والجملة ككل، كما لوكانت علاقات بنيوية ثابتة. كما استلزم نموذج الإرجاء، في المقابل، أن تكون العلاقات بين عناصر الجملة في حالة حركة دائمة، أو أن يكون معنى أي علامة إلى حد ما مرتبطاً دائماً بالمعاني التي تسبقه في المتتالية أو بانتظار أن يرتبط بواسطة المعاني التي تعقبه. هذا ما أشار إليه ديريدا بوصفه بنية الأثر trace: أي، علامة تكون مضمرة في سياق ويحمل معناها أثرَ العلامات المحيطة بها، تلك التي تسبقها وتلك التي تتبعها. باختصار، لا يكون معنى العلامة كاملاً في حد ذاته، أو ليس حاضراً بذاته، ولكن بالأحرى ينتشر عبر كل المعاني. كما لا يوجد كذلك أي حد لانتشار المعنى عبر علامات أخرى. إن ديريدا يتحدّث عن المعنى بوصفه لا يتوقّف عن 'الإحالة اللانهائية من دال إلى دال' (1978، 25) لأن نموذج الإرجاء يفترض عدم قدرة بداية أو نهاية أي جملة أو كتاب على وقف هذه الحركة.

إن أهمية بنية أثر العلامة هو أنها إذا كانت تعيد تقديم الزمن في تحليل المعنى فإنها تقوم أيضاً بنقد تحليل المعنى نفسه:

> لا يمكن لمفاهيم الحاضر، والماضي، والمستقبل، وكل شيء في مفاهيم الزمن والتاريخ يقتضي بداهةً دليلاً عليه- المفهوم الميتافيزيقي للزمن على وجه العموم- أن تصف بشكل مناسب بنية الأثر. ولا يرقى تفكيكُ بساطةِ الحضور إلى تعليلِ آفاقِ الحضورِ الممكن، تعليلِ آفاقِ ديالكتيك الاستباق protension والاستعادة retention التي يقيمها المرء في قلب الحاضر بدلاً من إحاطته بها. (ديريدا 1976، 67)

إن التعريف الضمني المشترك للمعنى، والزمن والتاريخ واضح هنا بشكل مذهل بوصفه نوعاً من الميتافيزيقا المؤسّسة على الحضور. إن ديريدا عندما يشير إلى مفاهيم تتعلّق بميتافيزيقا المعنى، الزمن أو التاريخ فإنه يلفت الاهتمام إلى ذلك الوهم التأسيسي للحضور الذي يتم تدميره بواسطة الأثر– بواسطة حقيقة أن الحاضر، أو

الحضور نفسه، بنية متقاطعة ′للاستباقات′ و"الاستعادات′، تحمل معها هواجس ماضيها ومستقبلها الخصوصيين. فإذا أعيد التسليم بالزمن والتاريخ هنا، فسيكون ذلك في شكل لا يمكن تمييزه يدمر التتابع الخطي للماضي، والحاضر والمستقبل بمنطق الأثر الذي يفهم مكونات أي متتالية بوصفها تأسيسية بالنسبة لبعضها البعض.

في سياق النقاش المحتدم بين النقد السياسي الذي كان ملتزماً بالتاريخانية، وشكلانيةٍ لا سياسية، كان هذا وضعاً منطقياً مربكا للغاية. لقد بدا أنه يربك بساطات الشكلانية بتعقدات الزمن التي كانت قد استُبْعِدت بشكل اختزالي من البنيوية، ويربك أيضاً على ما يبدو تبسيطات الزمن بجدل شكلي حول العلاقات بين الدوال في أيّة متتالية. وحتى لو بشّر بعض الماركسيين، مثل لنتريشيا، بوعي ديريدا التاريخي بوصفه تحرراً من الشكلانية، موجّهاً الهجوم على دي مان بدلاً من ذلك، فسوف يظل آخرون يهرشون رؤوسهم حول ما يعنيه هذا كله بالنسبة لأناس يعملون في المصانع أو بالنسبة لأولئك الذين يتعيّن عليهم الاستيقاظ مبكراً مع جرس المنبه كل صباح.

في كتاب مواقع Positions الذي كان بالغ الأثر في الولايات المتحدة، يلخّص ديريدا آثار هذه النظرية اللاميتافيزيقية للزمن على التاريخ. لم يصبح الموقع أكثر وضوحاً. إن مقاومة المفهوم الميتافيزيقي للتاريخ عند ديريدا، يستلزم مقاومةَ كلا ′التاريخ عموماً والمفهوم العام للتاريخ′. وعند مناقشة الطرف الأول، يُلَوِّح ديريدا براية حمراء كبرى، مقترحاً أن مقاومة ′التاريخ عموماً′ قد تتضمن الموافقة على شيء مثل نقد ألتوسير لمفهوم هيغل حول التاريخ الذي ′يهدف إلى إثبات عدم وجود تاريخ واحد، وإنما بالأحرى تواريخ مختلفة الأنماط، والإيقاعات، وصيغ الكتابة– تواريخ تخالفية اعتراضية′ (1981، 58). فإذا كان هذا التمرد على تاريخ عام مفرد مُحَفِّزاً سياسياً، فإن التمرد على ′مفهوم التاريخ′ كان أقل وضوحاً ويتوقّف على الإحجام عن افتراض أي قاسم مشترك يمكن أن يربط تواريخ مختلفة معاً. إن ديريدا يوضّح في مواقف أن القاسم المشترك الذي يربط التواريخ معاً في مفهوم ميتافيزيقي عام للتاريخ أكثر من أي قاسم آخر هو الخطّية، أن شيئاً واحداً يفضي إلى آخر، ما يدعم ′نظاماً كاملاً من

الاستبعاءات... وبينما تشجع الحجّة الأولى كتابة المزيد من التواريخ- تواريخ أولئك الذين أقصاهم التاريخ على وجه العموم مثلاً– تهدم الثانيةُ تماماً ما نفكّر فيه بوصفه تاريخاً وكيفية كتابته. وربّما نسأل بناءً على ذلك لماذا ينبغي علينا ألا نسمح للدافع السياسي بمقرطة كتابة التاريخ عن طريق كسر هيمنة التاريخ العام من دون إحساس بالقلق بشأن القضية الأكثر شكلانية التي تتعلّق بالشكل الخطي للتاريخ وكل الاستبعاءات التي تدعمه. ما هو، برغم كل شيء، الخطأ في المفهوم الخطي للتاريخ عموماً؟ لماذا أوْلَت التفكيكية كل هذه الأهمية لتفكيك المفهوم الخطي للزمن، وللمعنى، وللسرد وتاريخ السرد؟ أعتقد أن أفضل إجابة على هذا السؤال هي أن خطية السرد في حد ذاتها شكلٌ يقمع الاختلاف، افتراضٌ يمكن تفسيره بطريقة أفضل في علاقته بحجر الأساس الثاني الخاص بالأشكال التاريخية الجديدة- نقد بنية الاستبعاد structure of exclusion.

السرد والاستبعاد

كانت العلامة بالنسبة لديريدا بنية استبعاد. لقد كانت كل فكرة العلامة بوصفها حاملاً لمعنى مبنية على مبدأ إمكانية عزل معناها عن غيره من المعاني. لقد جادل سوسير أن الاختلافات بين العلامات هو ما يمكنها من أن تدل، ولكنه لم يمضِ بعيداً إلى حد القول بأن معنى العلامة يتشكّل بالفعل بواسطة هذه الاختلافات. وحتى في المصطلحات الراديكالية للسانيات البنيوية يوجد إحساس بأن معنى العلامة نقي. إن العلامة ليست منشطرة داخلياً. إنها محاطة بالاختلاف، ولكنها غير ملوّثة بالاختلاف. يمكن تلخيص ديريدا للعلامة بوصفه تعارضاً مع فكرة العلامة النقيّة المطابقة لذاتها، لإظهار أن العلامة تكون دائماً منشطرة داخلياً، مختلفة عن ذاتها. إن العلامة إذاً تكبت الاختلاف بثلاثة طرق على الأقل. الأولى أن العلامة، مثل كلمة تاريخ، تطرح دائماً قاسماً مشتركاً ما، بعض التماثل بين الأشياء التي تسميها. إن كلمة كلب على سبيل المثال تفترض جوهراً مشتركاً ما بين الكلاب يمحو التنوّع الثري للكلاب في العالم أو يكبت الاختلاف بين الكلاب. والثانية، أن العلامة تكبت الاختلافات بين الكلاب والقطط، لأن كل مرّة تقدّم كلمة كلب نفسها بوصفها كلمة مستقلة بشكل واضح،

فإنها تحجب أو تستبعد الكلمات الأخرى التي تختلف عنها، بزعم أن معناها تشكَّل بواسطة ذاتها وليس بفعل الاختلاف. والنوع الثالث من كبت الاختلاف هو النوع الذي سوف يكون الأكثر دلالة بالنسبة لمناقشة أيدولوجيا السرد هذه، كون العلامة تكبت الاختلافات الزمنية بين نفسها والعلامات الأخرى في المتتالية التي تضمرها.

هدفي هنا إثبات أن هذه الأفكار حول العلامة بوصفها بنية استبعاد، تُشَكِّل أساساً يقوم عليه معظم النقد السياسي في العقد الأخير، الذي يجادل بشكل مميز على مستوى الخطاب بأن ما لا يكون في الخطاب يكون تأسيسياً لما يكون. والآن أريد أن أستطرد ابتغاءَ توضيحٍ أبعد للنوع الثالث لكبت الاختلاف. إن الكلمة بالنسبة للساني هي 'الحد الأدنى من الشكل الحر'، بمعنى أنها الوحدة اللسانية الأصغر التي يمكن انتزاعها من سياقها، واستخدامها في سياق آخر، ولكنها تظل برغم ذلك محتفظة بالمعنى نفسه. وهذا ما يجعل الكلمة مختلفة عن الفونيم، نظراً لأن الفونيم لا يمتلك معنى في حد ذاته: إذ يلزم ضمّه إلى فونيمات أخرى في كلمة لإنتاج معنى. بعبارة أخرى، يكون معنى الفونيم مقيّداً بالسياق، بينما يظل معنى الكلمة حرّاً. هذا هو الرأي التقليدي الذي يعارضه إرجاء ديريدا. إن إحدى المفارقات العجيبة التي تضمها كلمة إرجاء différance هي أن تغير فونيم صغير، تغيراً فونيمياً لا يمكن حتى سماعه، يمكن أن يغير معنى كلمة اختلاف différence من علاقة بنيوية إلى علاقة زمنية. هذا التغير الصغير يلقي الضوء على مبدأ له آثار كبيرة بالنسبة للفكر السردي عموماً. إن الكلمات ليست مقسمة داخلياً فقط بواسطة تتابع قابل للتغيير من الحروف التي تمتلك إمكانية فردية لزعزعة المعنى، ولكن معنى الكلمة يكون مقيَّد السياق أيضاً بمعنى أنه يحمل أثر الكلمات الأخرى في المتتالية التي تضمها. إن الكلمة، شأنها شأن الفونيم، تكتسب المعنى فحسب بوصفها جزءاً من متتالية تركيبية، بحيث تتّسم بالسيرورة الزمنية للخطاب الذي هي جزء منه، كما أنها تحمل آثار الكلمات التي لا تشكّل جزءاً من الخطاب المتاح، مثل الاختلاف عند البنيويين، التي تشكّل حضوراً تناصياً شبحياً يسكن الكلمة. إن كل ما تظهره كل تلك العوامل هو أن الكلمة ليست مجرد شكل حر أو حاملاً لمعنى يمثّل حضوراً إذ يكون ذلك الحضور

دائماً ملوّثاً بالغيابات، وآثار السياق، المباشِرة والبعيدة على حد سواء. وكما قال جوناثان كلر، المعنى مقيّد بالسياق، ولكن السياق لا نهاية له.

إن مفهوماً بريئاً في الظاهر مثل 'الحد الأدنى من الشكل الحر' يتحوّل إلى كبتٍ متعدد الأبعاد للاختلاف، بنيةِ استبعاد تسعى لإقامة حدود قاسية وسريعة حول معناها كما لو أن هذا المعنى لا يتّسم باستباقات واستعادات لعلامات أخرى في الخطاب، لخطابات سابقة وأخرى سوف تأتي. ما الذي يحدث عندما يصل هذا المبدأ لمستوى الجملة، الإبيسودات السردية أو الخطاب الكامل؟ إحدى الإجابات هي أن محاولة عزل أيّة وحدة خطابية أكبر وكبت أثر الاختلافات بداخلها يعطي مفاهيم الاستقلال، النقاء، والحضور أهمية سياسية قابلة للتمييز، إذ يمكن رؤية الخطية المفترضة للخطاب بوصفها وسيطاً لعقيدة أيديولوجية خاصة. إن مثالين لبنية الاستبعاد على هذا المستوى ودور الخطّية السردية في كبت الاختلاف هما نقد الأصول ونقد التاريخ الوضعي الذي سوف أتناوله بإيجاز شديد.

وإحدى النتائج الواضحة لهذا النوع من مُحَاجَّة أن الكلمة لا يمكن انتزاعها من سيرورة اللغة، أو كونها تتّسم دائماً بالماضي والمستقبل، هي عدم إمكان وجود شيء مثل لحظة. إن اللحظة شأنها في ذلك شأن الكلمة، تظهر إلى الوجود فقط بوصفها بنية استبعاد أو حضور غير منقسم. ويمكن للحظة أن تكون حاضرة عندما لا تكون في الماضي ولم تبلغ المستقبل بعد. ولكن أي تعريف لما تكونه اللحظة، وأيّة محاولة لتطهير الجملة من أثر الماضي والمستقبل ورؤيتها بوصفها حضوراً نقياً، سوف تضطر إلى فرض حدود اعتباطية تعزل الحاضر عن الماضي والمستقبل. إن اللحظة، كما يحدث بالنسبة لأيّة بنية استبعاد، تصبح من ثم كينونة في حد ذاتها، ولكن فقط بفضل حقيقة أنها استبعدت بشكل اعتباطي العلاقات التي تشكلها. إن المرء ليجد صعوبة بالغة لبيان ما يعنيه باللحظة من دون الإحالة إلى الماضي والمستقبل نظراً لأنها مبنينة بواسطتهما. وتبعاً لديريدا، تشبه الطبيعة المراوغة لِلَّحظة الطبيعةَ المراوغة لحضورٍ غير منقسم على وجه العموم. إن استقلالها أو نقاءها أسطوري. إنها رغبة وليست واقعاً. وأحد الأسباب التي تعلّل إمكانية فهم الحضور غير المنقسم كرغبة هو

أنه يساعد على أن يرتكز تفسيرُ شيء ما على شيء مستقر، شيء لم يعد في حالة حركة، لم يعد يحيل إلى الخلف أو ينتظر أن يطاله التغيير.

إن الرغبة في الحضور تساعد على تبيان ما الذي يعنيه ديريدا عندما يتحدّث عن التاريخ الميتافيزيقي. إن الميتافيزيقا بالنسبة لديريدا هي ميتافيزيا الحضور، أيُّ علمٍ للحضور، بحيث يكون التاريخ الميتافيزيقي هو أي تاريخ يرى انقضاءَ الزمن تعاقباً للحظاتِ الحاضر، يمكن عزل أي منها عن متتاليتها ورؤيتها وفق هذا النقاء والحضور الأسطوريين. وهو ما يساعد أيضاً على تفسير لماذا كرّس ديريدا الكثير من كتاباته لتفكيك الأصول. إن الأصل هو اللحظة الأولى في أيّة متتالية تاريخية. إنه، بمعنىً من المعاني، أسهل لحظة يمكن أسطرتها كحضور كونها غير مسبوقة بشيء ولم يكن قد لحقها بعد لحظةِ حدوثها لحظاتٌ أخرى تالية. وهذا يعني أنك حين ترغب في تفسير شيء، فإن أصلُه يكون حجرَ الأساسِ الصالح للتفسير، الذي يحكي في الغالب تاريخ ذلك الشيء من نقطة النقاء الأصلي والحضور الذاتي، الذي يحكي غالباً تاريخه بوصفه سقوطاً من تلك الحالة الأصلية للحضور. وتعد العلامة ذاتها، على أحد المستويات، سقوطاً من الحضور طالما أن بالإمكان تداولها، تكرارها واستخدامها من دون أن يكون الشيء الذي تحيل إليه حاضراً. ويصبح تأويل العلامة من ثم سيرورة عودةٍ إلى اللحظة الأصلية والأسطورية عندما كانت العلامةُ والشيء متحدين، عندما كان معنى العلامة حاضراً. وتعد الكتابة أيضاً سقوطاً من الحضور طالما أنها، مثل العلامة، منفصلة عما تعنيه، قادرة على الدلالة في غياب الكاتب، يحدوها نوع من الحنين لأصلها، وقت أن كان العقل الذي أنتجها حاضراً، عندما كانت ممتلئة بالقصد الدال، أو عندما كانت كلاماً. والكلام أيضاً هو أصل الكتابة بمعنى أنه يأتي أولاً، في الطفولة أو في تاريخ البشرية، ويتم رؤية هذه الأسبقية الزمنية في الغالب بوصفها نوعاً من الأسبقية المنطقية أو الميتافيزيقية. ولتفسير كتابتها من ثم، يصبح من الضروري تتبّع أثرها وإرجاعها لأصلها في الكلام، إذ يمكن رؤية اللغة في أنقى أشكالها.

إن أمثلة الأصول هذه بوصفها اللحظات الداعمة للنقاء والحضور مستمدةٌ جميعاً من اللغة. إنها تفسيرات سردية لِلّغة تقدّم افتراضات ميتافيزيقية بوصفها

سيروراتٍ تاريخية، تمنح الأصول قوّة تفسيرية خاصة. إنها أساطير تعمل كذكريات. ويمكن استخدام هذه الصيغة لوصف سياسة تفسيرات أخرى ترى التاريخ سقوطاً من نقاء أسطوري ما. إن الثقافة على سبيل المثال يُنْظَر إليها بوصفها سقوطاً من الطبيعة، ما يوحي بأن الطبيعة تمتلك أسبقية ميتافيزيقية يمكن على أساسها رؤية تاريخ الثقافة بوصفه سيرورةً للانحطاط. هذه دعوى عبثية بشكل خاص، تقتضي أن يقتفي المؤرّخ أثر الثقافة بشكلٍ استرجاعي في الزمن وصولاً إلى لحظة من لحظات الطبيعة النقية، قبل أن يفسدها التاريخ الإنساني. أي تاريخ كان هذا؟ لا عجب أن الله كان يسعى دائماً لوقف هذا النوع من الأركيولوجيا، منذ سفر التكوين وحتى مختصر تاريخ العالم.

وإحدى الصور الأكثر شيوعاً لهذا الافتراض السردي هي جعل قطبي الطبيعة والثقافة نسبيين، بحيث يُرى تاريخ الماضي بشكلٍ أكثر طبيعية من الحاضر. إن السدود الحجرية الجافة أكثر طبيعية من الجدران المصنوعة من الخرسانة المسلحة، والأقلام أكثر طبيعية من أجهزة الكمبيوتر الشخصية، والنيران أكثر طبيعية من المبردات، والدراجات أكثر طبيعية من السيارات. وكثيراً ما يكون الحنينُ لماضٍ أكثرَ طبيعية مؤسساً على أسطورة تخلط الطبيعة بحالة سابقة من حالات الثقافة. وإحدى الاستراتيجيات المميزة للنقد التاريخاني الجديد نزع الطابع الأسطوري عن الماضي، إما بانتزاعه من هذا المنظور السردي، أو كشف عمليات القوة من خلال متاخمةٍ للعالم المعاصر. وإذا استخدمنا لغة ديريدا، فإن التاريخ السردي يكون مبنياً في الغالب حول تعارض بين أصل وملحق أو إضافة supplement، أو ذلك الذي يتم إلحاقه أو إضافته بعد ذلك، بحيث تكون القصة قصةَ فقدانٍ للبراءة أو النقاءِ الأصلي. ولإظهار أن حدود هذا التعارض السردي تكون في علاقة تلوث متبادل، فإن على السرديات أن تدمّر اثنين من افتراضاتها المؤسَسَة: افتراض أصل نقي غير منقسم، وافتراض أن السقوط إلى الاختلاف المترتب على ذلك كان سيرورةَ تتابعٍ خطّي يمكن إقصاء أحداثها عن الأصل ذاته. إن مصطلح ديريدا الإضافة أو الإلحاق supplementarity يمكن اعتباره مفهوماً ناراتولوجياً بقدر ما يحدّد المنطق المضاد لهذا المنطق السردي، الذي يخلخل الخطية والاستبعاد اللذين يقوم عليهما. ويكون

المنطق المضاد كالتالي: الملحق لا ينشأ عن الأصل إلا في ضوء المفهوم الميتافيزيقي للزمن؛ والملحق لا يضاف لاحقاً وإنّما هو 'إمكانية تُنْتِجُ ذاك الذي يقال إنه أضيف إليه' بعبارة أخرى، تكون إمكانية ما يأتي لاحقاً أصل الأصل، بحيث يتضمن الأصل دائماً بداخله علامةَ ما سوف يأتي. أو، لكي نستخدم عبارة أخرى من عبارات ديريدا، أن السقوط من الحضور قد حدث دائماً بالفعل، وأن فكرة حضور أصلي غير منقسم يسبق الاختلاف وهمٌ يفرضه علينا السرد.

يحدّد الإلحاق إحدى الطرق التي يمكن بها لبنية الاستبعاد الانفتاح على الاختلاف، حيث يتم رؤيةُ نقاءِ أصلٍ ما بوصفه مبنين بالفعل عبر فقدان النقاء المترتب عليه. ويمكن تسمية هذا بنية استبعاد ضمن سردية intra-narrative، إذ يُستبعد الأصلُ الأسطوري الأحداث المستقبلية التي تشكل ما تبقى من السرد نفسه. وأريد الآن أن ألتفت لبنية أخرى للاستبعاد يمكن أن نطلق عليها الاستبعاد بين السردي inter-narrative، التي توضّح أيضاً تواطؤ الخطية السردية مع بعض الوظائف الأيديولوجية للسرد، التي تربط أيضاً استراتيجيات التاريخانية الجديدة الشائعة بمنطقٍ تفكيكي. لقد كانت التفكيكية مسكونة دائماً بهاجس الغيابات، بالدور التأسيسي للآخر في هوية أي شيء. إن ما كنت أقوم بوصفه في الفقرات القليلة الأخيرة منطقاً يقوم على فكرة أن علامةً، أصلاً أو إبيسوداً سردياً، يمكن أن يحمل آثار علاقاته التركيبية يحملُ آثارَ أجزاء ماضي ومستقبل الخطاب الذي ينتمي إليه. وما أريد أن ألتفت إليه الآن هو فكرةَ أن تاريخَ السرد بنيةُ استبعاد بمعنى أنه يحمل آثارَ قصصٍ أخرى، قصصٍ لم تروَّ، قصصٍ تم استبعادها، قصصٍ لؤلئك الذين تم استبعادهم.

من النقد الشائع لأعمال جين أوستن الروائية، على سبيل المثال، هو أنها تقصر وصفها على جزء صغير جداً من العالم، وعلى جزء صغير فقط من المجتمع ضمن هذا العالم الصغير. لقد أشار النقاد على الأقل، إلى أن المنتج الروائي لجين أوستن يستبعد أي إحالة للأحداث الكبرى في الفترة التي كتبت فيها أعمالها، مثل حروب نابليون، وخلو رواياتها من الخدم، والطباخين، ومدبّرات المنازل، وسائقي العربات،

وبلهاء القرى، أو حثالة البشر. هذه قراءة تعتمد إلى حد ما على استبعاد بعض التفاصيل غير التعاونية (مثل حديقة مانسفيلد Mansfield Park) في المتن، وإنّما تعبّر عن حقيقة بدهية واسعة حول كذبة ضيقة هي رواية جين أوستن. لقد منعتنا الحدود الجغرافية الصارمة المحيطة بهايبري في رواية إما على سبيل المثال من متابعة فرانك تشرشل حتى إلى لندن، بينما تمنع الحدودُ الطبقية أي شخص ينتمي إلى طبقة المركنتليين من لعب أي دور. ما الذي يمكننا فعله بهذه الاستبعادات؟ بعض النقاد، مثل واحد من طلابي المحاضرين تحت التخرج، يدافع عنها بدعوى أنها اختيارات فنية. وسوف يعيد آخرون بعناء مثل ريموند وليامز جوانب من السياق التاريخي الذي استُبعِد، لكي نعرف أن انكلترا في بداية القرن التاسع عشر لم تكن كلها حفلات راقصة ونزهات. ولكن كيف يمكن لسردٍ أن يحوي كل شيء؟ ولماذا لم يناقش النقاد عدم وجود شخصيات من الطبقة الوسطى مستديرين في رواية إرفن ولش هواية مشاهدة القطارات Trainspotting؟ من الواضح أنه جدل سياسي، لا يعترض على الاستبعاد في حد ذاته، وإنّما على استبعاد أناس بعينهم أو جوانب محددة من المجتمع، استبعاد المهملين من التمثيل. إنه جدل يفترض نوعاً من التواطؤ بين الاستبعاد السردي ونوع من الاستبعاد الأوسع والأكثر نظامية للقوة الاقتصادية والسياسية. وإحدى الاستراتيجيات النقدية التي يمكن أن نطلق عليها مؤقتاً التاريخانيين الجدد، هي رواية قصة مختلفة، هي قصة الذين يتم إقصاؤهم. إنها قصة تخوض في السياق التاريخي لمواجهة استبعاد موضوعٍ سردي بوصفه إثباتاً بأن العالم المستقل ظاهرياً لهذا السرد يعتمد بشكل حيوي على ما يسقطه. بعبارة أخرى، يأخذ التاريخيون الجدد الحجة الأساسية للسيميولوجيا- أن معنى العلامة يمكن التعرّف عليه فقط بالإحالة إلى علاقات النظام الذي يضمرها- ويتّخذ منها مبدأً لخطاب بأكمله.

كانت هذه الاستراتيجية موضوع الخلاف بين ديريدا وفوكو الذي يكشف عن اختلافٍ دقيق في التشديد بين التفكيكية والتاريخانية الجديدة. لقد أثبت فوكو في الجنون والحضارة أن بإمكان عصر العقل فقط بناء نفسه، أو أن يُبْنَى استعادياً بوصفه عصر العقل، عبر استبعاد الجنون. مرة أخرى، يوجد هنا إحساس بالتواطؤ

بين حاجة المجتمع لاحتجاز المجانين والحاجة إلى تاريخ سردي لاستبعاد المجانين من تمثيل هذا العهد. إن الجنون، برغم ذلك، جزء من التاريخ شأنه في ذلك شأن العقل. ولا تقبل مراجعة ديريدا لمجادلة فوكو، 'الكوجيتو وتاريخ الجنون'، أن من المتعين على التاريخانية الجديدة الاكتفاء بمجرد كتابة تاريخ مَنْ تم استبعادهم:

...إذا كان القرار الذي يشكّل به العقلُ نفسه عبر استبعاد وإضفاء الموضوعية على الذاتية الحرة للجنون هو أصل التاريخ، وإذا كانت التاريخيةُ نفسها، شرطَ المعنى وشرطَ اللغة، شرطَ التقليد الخاص بالعمل على وجه العموم، إذا كانت بنيةُ الاستبعاد هي البنية الأساسية للتاريخية، إذاً فـ 'اللحظة الكلاسيكية لهذا الاستبعاد التي وصفها فوكو لا تمتلك امتيازاً مطلقاً ولا نموذجيةً بدئية'. (1978، 42)

إن كتابة فوكو التي تنتمي للتاريخانية الجديدة، بالنسبة لديريدا، نموذج لبنية الاستبعاد التي تسعى لتميّز نفسها عنها من خلال كلا التوجه للحظةِ التاريخية التي تكون أصل الاستبعاد والطريقة التي يكتفي فيها تاريخ الجنون بإعادة إنتاج ميتافيزيقا التاريخِ الخطّي لأولئك الذين تعرضوا للاستبعاد: إنها تمنح امتيازَ التمثيل للمحرومين ومن ثم تقلب علاقة القوة من دون تغيير الطريقة التي يُكتب بها التاريخ. ويسوق بول دي مان الحجة نفسها ضد فوكو، كونه يشتغل من داخل نموذج التاريخية الجينية، بينما يدّعي إزاحتها. ولقد كان هذا الفرق الدقيق في حقيقة الأمر نقطة خلاف رئيسة في بداية الثمانينيات: هل كانت سياسة السرد التاريخي تكمن في الشكل الجيني والخطّي للقصة (في الاستبعاد نفسه) أم في القوة المادية لأولئك الذين يقومون بعملية الاستبعاد أو الذين يقع عليهم الاستبعاد؟ ونموذج آخر هو نقد صمويل ويبر للدفاع الذي ساقه فردريك جيمسون عن التاريخية الماركسية في اللاوعي السياسي The Political Unconscious:

...يقع دفاع جيمسون عن الماركسية في منعطف مزدوج: إنه ينتقد منافسيها لكونهم أيديولوجيين بمعنى ممارسي 'استراتيجيات الاحتواء'، التي ترسم خطوطاً وتمارس استبعادات تعكس بالأخير خصوصيات- التحيز والتحزب- الاهتمامات الخاصة التي تسعى لتقديم نفسها ككل. ولكن في ذات الوقت تقوم دعواه

لتقديم بديل لهذا الاحتواء الأيديولوجي على استراتيجية احتواء، استراتيجية تسعى للتماهي مع كلٍ أكثرَ شمولاً من منافسيه. (1983، 22)

وهنا مرة أخرى، يقع التناقض البراجماتي بأنه إذا عارض المرء استراتيجيةً خاصة، تعذّر عليه الاستمرار في استخدامها بنفسه. أن تفعل هذا يشبه أخذ المال من الأغنياء وإعطائه للفقراء من دون المساس بمبدأ عدم المساواة. ويمكن التعبير عن هذه الثنائية بلغة التأريخ: لا يكفي معارضة الافتراضات الوضعية للتاريخ بكتابة تاريخ وضعي للمقموعين. إن الممارسات التقليدية للكتابة التاريخية ذاتها هي التي تعمل بوصفها احتواءً أيديولوجياً.

وكان رد فوكو على ديريدا ′جسدي، هذه الورقة، هذه النار′ My Body, This Paper, This Fire لا يزيد عن وصف ديريدا باللقيط الصفيق الذي يقع في الأخطاء نفسها التي ينتقدها. والجدل على الرغم من كل تعقّدة الواضح، يهبط مرة أخرى إلى مستوى بلووم مقابل لينتريتشيا: إن كلا فوكو وديريدا ينشر الموارد التي يندد بها، ولكن فوكو أقرب إلى تغيير العالم من ديريدا نظراً لأن عقل ديريدا النصي كان منصرفاً عما يجري حوله. إن عقل فوكو، تبعاً لإدوار سعيد في ′مشكلة النصية: موقعان نموذجيان′ يتحرّك على الأقل نحو الداخل والخارج: ′نقد ديريدا من ثم يدفع بنا إلى داخل النص، أما نقد فوكو فيناوب بين النص وخارجه′. وأحد الأشياء الطريفة التي تتعلّق بهذه الصيغة، التي كان لها أكبر الأثر في تقبّل عمل فوكو في الولايات المتحدة، هو أنها تصنع بنية استبعاد من النصيّة ذاتها، بافتراضها خارجاً للنص يتجاهله ديريدا ببساطة. وبالتالي أين يقف التاريخيون الجدد من هذه القضية؟ هل تمتلك النصية حدوداً؟ هل تقف موقف التعارض من العالم الواقعي؟

النصيّة والتاريخ

كنت أجادل بأن ديريدا وفوكو كانا وثيقي القرب نظرياً فيما يتصل بدور الاستبعاد، والدور الذي لعبه السرد الخطي في بناء الاستبعاد والالتزام بتصور القوة بوصفها مشتتة في الاختلاف. ومن ثم ′علينا ألا نتصور عالماً من الخطاب مقسّم بين

خطاب مقبول وآخر مستبعد' و'إن علينا تصور السلطة بدون ملك'. يكتب ديريدا أن 'البنية كانت دائماً مُحَيَّدة ومختزلة، وإنه من خلال سيرورة منحها مركزاً'، بات 'من الضروري البدء في التفكير في عدم وجود مركز'، وبأن 'لا وجود على الإطلاق لمركز خارج نظام من الاختلافات' (1981، 78-9). يرفض فوكو وديريدا كلهما فكرة أن التاريخ قابل للمعرفة من خلال أي وصف سردي وحيد يختزل لا محالة اختلافاً لا يقبل الاختزال إلى مركز وحيد. وبإمكان ديريدا أن يدفن رأسه في النصوص الفلسفية والأدبية وأن يتحدّث عن الدوال، والأصول، والإلحاقات، والآثار والإرجاء في الوقت الذي يتحدّث فيه فوكو عن السجون، والمستشفيات، والملوك، والسلطة السياسية وغيرها من المؤسسات المجتمعية. وهذا ما يجعلهما متضادين وفق سجالٍ فعلي بين الشكل والتاريخ، ولكن وفق شروط التحوّل الواسع من السرديات الأدبية إلى السرديات الاجتماعية، يتعيّن النظر إلى ديريدا وفوكو بوصفهما العمودين التوأم اللذين يقوم عليهما تنوّع السرديات، أو بوصفهما طريقة لربط المعتقدات اللسانية ما بعد البنيوية بالسياسة والأيديولوجيا.

أصبحت التاريخانية الجديدة، بالنسبة لنقاد مثل ستيفن جرينبلات، تاريخيةَ قوةٍ وسياسة بمعنيين أساسيين. الأول كان اعترافاً بنصية التاريخ المستمدة مباشرة من التأكيد ما بعد البنيوي على الاستبعاد، والأصول، والإغلاق. يجادل جرينبلات في مقدمته لكتاب مفاوضات شكسبيرية Shakespearean Negotiations على سبيل المثال أن على التاريخ أن يجدّد نفسه بالابتعاد عن الافتراضات 'الواقعية' حول معنى نص تاريخي نحو اعتراف بأن التاريخ والأدب خطابان يبنيان الماضي ولا يعكسانه، يبتكرانه ولا يكتشفانه. والزعم الأول، بأن التاريخ نصي، يتجاوز بكثير كونه إثباتاً بأن المعرفة التاريخية تسكن النصوص وليس الحقائق الإمبريقية. إنه اعتراف بأن التاريخ يحمل بداخله القِيَم والافتراضات التي يوجبها الاستبعاد السردي والحبكة بحيث تتفق المعرفة التاريخية في الغالب عن غير قصد مع تلك القيم بينما تفترض مدخلاً شفّافاً محدداً للماضي. والثاني هو إعادة مضاعفة هذا الاستبصار لعكس القيم الخاصة بالمؤوِّل، أو نصية التأويلات الحديثة للنصوص التاريخية. يناقش جرينبلات شيئاً مثل هذا قريب الشبه جداً من إيغلتون يتعلّق بالنقد اللاسياسي عندما يدّعي أن القوة

والسياسة يشتغلان ليس في التمثيلات التاريخية فقط، وإنما في تمثيلات الخطابات التي لا يمكن أن تكون محايدة أبداً أو نزيهة بشكل من الأشكال. بعبارة أخرى، تعيد التاريخانية الجديدة بالضبط الحركة المضاعفة التي كنت أعزوها إلى التفكيكية في الفصلين الأخيرين، إذ تنسحب إزاحة 'الواقعية' لصالح النصية بالمثل على كلا القراءة والشيء المقروء.

فإذا كانت التفكيكية قد طوّرت وعياً ذاتياً بخصوص دور لغتها في إعادة كتابة نصوصها- الموضوع، فإن التاريخانية الجديدة قد وضعت تأكيداً مشابهاً على نصيتها الخاصة على مستوى أقوالها التقريرية وأدائها النقدي. ومن ثم تكون إحدى السمات المميزة لقراءة تاريخانية جديدة هي الإعلان عن ذاتيتها بوصفها نوعاً من إعادة كتابة التاريخ، بوصفها إعادة اختراع فعّالة للماضي تكشف عن ولاءاته. أثر جرينبلات المبكر على الدراسات الأدبية مستمد من هذا الإحساس بأن عصر النهضة يمكن أن يكون قد أعيد كتابته وأعيد اختراعه بالكامل، وذلك بتدمير أيّة فكرة حول طابعه اللازمني والدائم. وفجأة اتخذت التفاصيل الأوتوبيوغرافية التي تتعلّق بأصول الناقد البروليتارية أو لون بشرته مظهر الأهمية الثقافية لنصيةٍ واعية بذاتها– اعتراف ما بعد بنيوي بالذاتية غير القابلة للاختزال للتأويل- أعلنت بصورة واضحة القيم التي على أساسها تعين إعادة بناء عصر النهضة. وعلى مستوى الإنجازية، أعطى جرينبلات وأتباعه الأولوية دائماً للطابع القصصي والسردي لتفصيلاتهم الأوتوبيوغرافية والسياقية الخاصة، التي تبنت نصيتُها المفتوحة مجاورةً تناصية منتجة مع النص الذي يخضع لعملية القراءة. فإذا اعتُقد أبداً أن الذاتية الخيالية لهذه السرود في صراع مع حقائق التاريخ، فلن يكون ذلك في صالح الحقائق.

لقد عدَّ معلقون عديدون مقدمة جرينبلات لمفاوضات شكسبيرية بياناً للتاريخانيات الجديدة والشعرية الثقافية التي تفترضها ضمناً. إن التاريخانيات الجديدة، شأنها شأن التفكيكية، لم تنظر لنفسها أبداً بوصفها وحدة، ولم تنظر إلى إجراءاتها النقدية بوصفها محكومة بأيّة مناهج أو قواعد قابلة للتطبيق. وشأنها شأن التفكيكية، تعتمد التاريخانية الجديدة على الأداء، على الخصوصية والمحلية، التي

تقاوم التشكيل. ولكن الإنجازية كما بيَّن نقاد التفكيكية، لا تمتلك أيّة قوة حقيقية لمقاومة التشكيل، وهناك دائماً أولئك الذين يكسبون لقمة عيشهم، مثلي، من اختزال وتجريد الأداءات النقدية إلى مجموعة من المبادئ القابلة للتوصيل أو القابلة للتدريس. لقد فعل فيزر هذا بالنسبة للتاريخانيات الجديدة عندما ميز خمسة افتراضات مشتركة:

> تفترض التاريخانية الجديدة: (1) أن كل فعل تعبيري مضمرٌ في شبكة من الممارسات المادية؛ (2) أن كل فعل من أفعال الفضح، النقد والمعارضة يستخدم الأدوات التي يدينها ويخاطر بالوقوع فريسة للممارسة التي يفضحها؛ (3) أن 'النصوص' الأدبية وغير الأدبية تُتداول بشكل متلازم؛ (4) أن لا وجود لخطاب، خيالي أو أرشيفي، يتيح مدخلاً لحقائق لا تتغير أو يعبر عن طبيعة إنسانية غير قابلة للتبديل؛ (5) أن منهجاً نقدياً ولغةً مناسبة لوصف الثقافة في ظل الرأسمالية يسهمان في الاقتصاد الذي يصفانه. (1989، 2)

وقد لا يكون من الضروري بيان أثر التفكيكية في هذه القائمة. ومن الأجدى تأمل التحولات الدقيقة في هذا التأكيد، ولا سيما في النقطتين (1) و(2): افتراضات أن موضوع النقد هو الثقافة الرأسمالية وبأن الثقافة تتألف من ممارسات مادية. والنظرة الأولى، تبيّن أن التأكيد على الممارسات المادية للثقافة يبدو غير متسق مع نصانية تثبت تلك الممارسات. إن مصطلح 'المادية' يستخدم غالباً لوصف فلسفة تدعم أسبقية الأشياء المادية الواقعية على مثاليات العقل، واللغة، والنص، والإدراك. إن الأشياء بالنسبة لشخص مادي توجد سواء مُثِّلَت أم لم تُمثل، تم تصورها أم لم يتم، تم التعبير عنها وكتابتها أو العكس. لقد كان هذا على الدوام، فيما أظن، مناط سوء الفهم بين تقاليد الماركسية وما بعد البنيوية، التي لا يشير توضيحها ليس فقط إلى إمكانيةِ ماركسيةٍ ما بعد بنيوية، وإنّما أيضاً إلى القاعدة الفلسفية للسرديات الاجتماعية.

يكمن سوء الفهم في كون عمل ديريدا كان نوعاً من المثالية التي كانت تزعم أن عالم الأشياء ماثلٌ في الذهن بوصفه تصوراً مبنياً بواسطة اللغة. إن دبليو جيه تي ميتشل؛ على سبيل المثال، يجادل بأن نظرية ديريدا للمعنى 'تظل نوعاً من المثالية

بالمعنى المحدد للكلمة، نظراً لأن القيمة الدلالية يتم إنتاجها كليةٌ داخل حدود اللغة، من دون إحالة إلى عالم الأشياء' (1982، 73). ولم يكن هذا هو رأي ميتشل وحده. إنني أفكر ليس فقط في أعمالٍ مثل عمل كاوارد وإليس 1977 مجلد اللغة والماديةLanguage and Materialism، وإنما في زمرة من ماديي الثقافة ومدرسي النظرية الأدبية البريطانيين الذين تمثلوا ديريدا على هذا النحو. إن أي قراءة نصف منتبهة لديريدا سوف تصل إلى نتيجة مختلفة: كون اللغة ممارسةٌ مادية ليس فقط بمعنى أنها تُفْهَم بمعزل عن العقل بوصفها العلامات المادية للكتابة، وإنما أيضاً بمعنى أن البنى النصية واللسانية تكون (إذا استعملنا كلمة يتحاشاها ديريدا) مشيأة reified أو محولة إلى أشياء وممارسات مادية في العالم. وكما هو الأمر دائماً مع ديريدا، يكون المهم هو تحرير المعنى من ثنائية العقل والأشياء، التي تكون استراتيجيتها توحيد الصلة بين اللغة والوعي وتمثيل اللغة بدلاً من ذلك في أشكالها المادية: بوصفها كتابة، بوصفها تسجيلاً، تكنولوجيا، مظهراً خارجياً إلخ. والتوضيح إذاً هو أن النصانية، بالنسبة لديريدا كما بالنسبة إلى فوكو، لا تتعارض مع المادية. وحصيلة السرديات الاجتماعية أن السرود ليست اختراعات العقل وإنما ممارسات سياسية وأيديولوجية بالقدر نفسه الذي تكون به جزءاً من النسيج المادي للواقع شأنها في ذلك شأن القنابل والمصانع، والحروب والثورات.

لا شيء أكثر إزعاجاً في حساسية ما بعد الحداثة من عبارة مثل عبارة بول دي مان بأن 'الأسس التي تقوم عليها المعرفة التاريخية ليست الحقائق الإمبريقية وإنما النصوص المكتوبة، حتى لو تنكرت هذه النصوص في شكل حروب أو ثورات' أو ادعاءات بودريار سيئة السمعة بأن حرب الخليج كانت حدثاً إعلامياً للواقع الفائق. إلا أن مثل تلك العبارات تكون مزعجة فقط عندما يساء فهمها بوصفها ادعاءات بأن الحروب والثورات مجرد نصوص، مجرد تمثيلات، مظاهر وليست أشياء في حد ذاتها، وأن القصص والكتابة تحتل موقعاً خارج السياسة. إن دور السرد في تشخيصات ثقافة ما بعد الحداثة عموماً هو موضوع الفصل القادم. وأحب أن أنهي هذا الفصل بتوضيح حول التواطؤ بين السياسة والسرد تأسيساً على الأفكار التفكيكية للوظيفة الأيديولوجية للسرد على وجه التحديد.

لحسن الحظ، منذ مجادلات السبعينيات والثمانينيات، كان هناك نوع من التقارب بين الفكر الشكلاني والفكر التاريخاني لا يطرح اختياراً بين الالتزام السياسي والاستاطيقا اللاسياسية في النقد. ونموذج جيد هو النقد الكولونيالي، ولا سيما في تعامله مع السرد، إذ من الشائع أن تجد مناهج ناراتولوجية مستمدة من نطاق عريض من المصادر الهدف منها هو توضيح الدور الذي يمكن أن يلعبه السرد في 'خطابات' الأمة والامبراطوريةnation and empire. ويمكن لأولئك المهتمين بتوضيح مُفَصَّل للنقد ما بعد الكولونيالي في علاقته بالمصادر الناراتولوجية، العثور عليه في مناقشة تاريخ قراءة قلب الظلام في الفصل السادس. وسوف يُخَصَّص ما تبقى من هذا الفصل لعرض مقال هومي كيه بابا Bhabha البارع 'الانتشار: الزمن، السرد، وهوامش الأمة الحديثة' (1989) DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation الذي يسعى لربط تفكيكية الزمن السردي- أفكار الأصول، الهوامش، الاستمرارية والإلحاق- بالتجارب المادية للهوية القومية، وهو مقال اكتسب مكانة بزرية في السرديات الاجتماعية.

يبدأ بابا من فكرة أن الأمةَ تَصَوُّر- تصورٌ سياسي قوي أو، بعبارة بنيدكت أندرسون، مجتمع متخيل يَنْسِب إليه الأفرادُ أنفسهم. وربما كان من الأدق القول بأنه يضع الأمة في مكان ما بين شيء وفكرة: أن الأمة قد تكون تصورية، ولكنها فكرة تشكل جزءاً من التجربة المادية للمجتمع، تدعم مؤسسات قومية أو تجارب واقعية مثل الهجرة والحروب. بهذا المعنى، يوجد صدى لرفض ديريدا لثنائية المادي والمثالي التي تسمح له بالتنقل بحرية بين أقوالٍ حول السرود والسياسة. والملاحظة الأكثر وضوحاً التي يتعين إبداؤها حول الأمة أنه إذا كانت شيئاً بأى معنى، فإنها شيء من أعقد الأشياء التي يمكن أن يفكر فيها المرء، بحيث أن أي محاولة لتمثيلها بكليتها سوف يتوجب عليها استخدام استراتيجية ما يسمى بالكلية totalisation: أي، استخدام بعض الأجزاء أو السمات لتمثيل الكينونة المعقدة كلها. إن الأمة هي بنية الاستبعاد

بامتياز من حيث أن أي محاولة لإخضاعها لكُلٍّ سوف يكون عليها أن تستبعد، أو تهمش، تلك الأجزاء من الأمة التي لا تعد ممثلة لجوهرها الكلي.

ومن ثم، هناك حس فوكووي في مقال بابا بأن الأمة تشكيل خطابي، شيء يظهر فقط إلى الوجود من خلال الخطاب، ولكن حيث لا يمكن لخطاب واحد أن ينقل تعددية القوى التي تؤلف ذلك التشكيل. إن اختزال هذا التعقد المستحيل في قصة واحدة لشيء مفرد ليس كافياً، ومع ذلك، يكون هذا النوع من الاختزال، بالنسبة لبابا، هو بالضبط ما يحدث في العلاقة المقامة بين الأمة والسرد الواقعي: الوسط الشفاف يخلق الانطباع بمجتمع متواصل. ويوضح بابا أيضاً بأنه حين يروي السردُ الواقعي قصةَ أمةٍ، فإنه يسرب إلى التفسير افتراضَ أصلٍ ما، طالما يتعين على القصة أن تبدأ من مكان ما، ونقطة انتهاء ترى الأمةَ الحديثة بوصفها ناتجَ هذا التاريخ المفرد. فإذا بدا ذلك بمثابة افتراضات غير ضارة، فإن علينا أن نأخذ في اعتبارنا الاستعمال الذي ترتب عليه في ألمانيا النازية، أو المعركة حول الحدود في البوسنة، حيث كانت التواريخ الوضعية سبباً في التطهير العرقي والإبادة الجماعية. ولكن هذه حالات متطرفة. ويمكن الاعتراض بأن الاستخدام الشرير للتاريخ الميتافيزيقي لا يدعم منطقياً فكرة أن التاريخ الميتافيزيقي ليس شراً في حد ذاته، بأكثر ما ينسحب استخدامَ وسادةٍ كسلاح للقتل بشكل سيّئ على الوسائد بصفة عامة. إن بابا لم يشر إلى هذه النقطة حول التواريخ التي استغلها هتلر أو انجذاب الصرب نحو الأصول القومية، ولكنه يوضّح ما يجعل تاريخ السرد مختلفاً عن الوسائد: القدرة على مجانسة الزمن.

إن بابا يتحدث عن ’الزمن المتجانس للسرود الاجتماعية‘ كما لو كانت شرًّاً نظراً لأن الزمن الخطي يحمل الانطباع بأن التتابع من الأصول القومية إلى الأمة الحديثة طبيعيُ وحقيقي وليس مبنياً بواسطة الاستبعاد. ومن ثم، على سبيل المثال، فإن سرد مجتمع قومي من أصول محلية عبر عصر الهجرة الجماعية سوف يميل إلى رؤية المهاجرين في أفضل الأحوال بوصفهم إضافات متأخّرة للأمة لا تبدل طابعها التاريخي وفي أسوأ الحالات بوصفهم تلويثاً لنقاء ذلك الطابع. ومن ثم يدعم الزمن المتجانس

أفكار تجانس الأمة التي تُرى بأنها طبيعية وليست استبعادية. ويكتب بابا الذي يتحدّث عن عدم مناسبة التفسيرات الأحادية التي تشير إلى أصول أحادية:

> إذا كنا على دراية، في نظريتنا للسفر، بـاستعارية *metaphoricity* شعوب المجتمعات المتخيلة- حَضَرية أو مهاجرة- فإننا سوف نجد أن فضاء الأمة الحديثة ليس ببساطة أفقياً أبداً. إن حركتها الاستعارية تتطلب نوعاً من 'المضاعفة' في الكتابة؛ زمنيةً للتمثيل تتحرك بين تشكيلات ثقافية وسيرورات اجتماعية من دون منطق سببي 'متمركز'. (1989، 293)

أنا لا أفهم مطلقاً لماذا يقول بابا 'استعارية' وليس 'كنائية' هنا، طالما أن علاقة مجتمع قومي حديث بجزء مفرد تكون بالتأكيد علاقة مجاورة أو تماس (مجاز مرسل)، وليس تشابهاً. وبعيداً عن التحذلق، فإن التأكيد المهم هو أن الإحساس بالأمة هو ناتج نوع من الكتابة الخطية المتمركزة، نوع من الاستعارة. إنه تأكيد ينشط الكثير من مراجعات التاريخانية الجديدة حول الافتراضات التأريخية القديمة، وهنا، كما في مواضع أخرى، تصبح المخالفةُ استراتيجيةَ كتابةٍ توسع طابع السرد الخطي الأحادي. ومن التاريخيات الجديدة المبكرة إلى الكتابات ما بعد الكولونيالية المتأخرة، يوجد إحساس بأن الأشياء المادية والخطابات الاستعارية لا تنفصل، وغالباً ما تصبح جزءاً من خبرة مادية للفرد من خلال تطابق نفس تحليلي مع بنية خيالية ورمزية مثل الأمة الغربية.

إن مقال بابا يحتوي تأكيدين متضادين للزمن المتجانس للسرود الاجتماعية التي يمكن تأويلها بوصفها ضد- تاريخية. الأول استبدال الزمن المتجانس بزمن مزدوج يعكس الانفصال بين التفسير التاريخي لأمة من الأمم وحاضرها المعاش:

> نحن إذاً أمام منطقة ثقافية متنازعٌ عليها حيث يجب النظر للناس من خلال زمن مزدوج؛ إن الناس هم 'الموضوعات' التاريخية لبيداغوجيا قومية، تعطي الخطاب سلطة مبنية على أصل تاريخي أو حدث مُشَكَّل سابق الوجود؛ والناس أيضاً هم 'ذواتٌ' لسيرورة التدليل التي يجب أن تمحو أي حضور مسبق أو أصلي لـ الأمة- الناس لإظهار المبدأ الحي المذهل للناس، تلك السيرورة المتواصلة التي تتحرر بواسطتها الحياة القومية وتدلُّ بوصفها سيرورة

إعادة إنتاج متكررة. إن فتاتَ، رُقَعَ، وأطمارَ الحياة اليومية يجب أن تتحول دائماً إلى علامات ثقافة قومية، بينما يَستجوب فعلُ الأداء السردي دائرةً متنامية للذوات القوميين. (1989، 297)

هذا التوتر بين البيداغوجي والإنجازي ينطوي على إمكانية تفكيك التواطؤ بين الماضي والحاضر، بحيث لا يكون من المقدر على علامات الثقافة القومية في الحاضر أن تكرر الاستبعادات المبنية بواسطة التاريخانية التقليدية. والاستبعاد الثاني المضاد يَنْتُجَ عن هذا: أن يكون بالإمكان إنتاج علامات ثقافة قومية معدلة من موقع كان هامشياً بالنسبة للطابع القومي وفق التاريخ التقليدي: 'من هوامش الحداثة، وعند الحدود القصوى التي لا يمكن التغلب عليها لرواية القصص، نواجه سؤال الاختلاف الثقافي مثل تعقد الحياة، والكتابة، والأمة' (1989، 311). بعبارة أخرى، يفهم بابا 'حياة' و'كتابة' الوعي القومي بوصفهما جزءاً من السيرورة نفسها: سيرورة يتعين عليها أن تخضع إلى تعقد الأمة الحديثة بمصاحبة زمنية سردية منفصلة جديدة عوضاً عن تكرار استراتيجيات السرد التاريخي التجنيسية.

أعتقد أن المشكلة الحقيقية الوحيدة في مقال بابا هي حجم الضوضاء الثقافية التي يستخدمها للتعبير عن حِجَاج سياسي ضعيف. أعتقد إنه ينجح في إظهار أن تفكيك الزمن له تطبيق سياسي في إضاءة الانقسام الثنائي الزائف للمثالي والمادي في المقاربات الأكاديمية للثقافة. ولكن بالنظر إلى المحصلة السياسية، فإن الحِجاج يرقى قليلاً إلى أن يكون قناعة بوجود ما يجعل المرء بريطانياً أكثر من مجرد آكل لحوم البقر ونسب الملوك. إن باباببابل Bhabhababble لغةٌ تعلن أنها تستوحي التفكيكية، والماركسية وعلم النفس التحليلي في كل لفتة، ولكن عندما تتكشف سياساتُ هذه الكتابة المضاغفة، يكون هناك إحساس باللاتناسب بين الجهاز الثقافي والنتيجة مثل استخدام المدفعية الثقيلة للتخلص من بعوضة. وينبغي أيضاً أن نضيف أن هذا المقال لا يمثل نوع المقاربة النقدية التي كانت في عقلَيْ إيغلتون ولنتريتشيا في بداية الثمانينيات بوصفها ترياقاً للشكلانية. ولكنه سمة مميزة لاتجاهٍ ما في النقد– طريقٍ للعودة إلى التاريخ يهتم بإحلال التاريخانية محل المعضلات الزمنية الخاصة بالزمن السردي، نوع من المزج بين الكتابة التاريخية والتحليل النفسي للاستبعاد في بناء

الهوية، نصية واعية بذاتها تتحول فيها السيرورات المادية إلى قصص واستعارات-اتبعته السرديات. لقد كان التركيز على الهوية القومية دائماً شاغل التفكيكيين من أمثال ديريدا، وهيلين سيكسوس، وجوليا كرستيفا وجاياتري سبيفاك، متخذين منها موضوعاً سياسياً يتميز منذ البداية بالانعطاف التفكيكي. لقد كان نوعاً من الفكر النصاني الذي تَصَدَّر بدايات نظرية السرد ما بعد الكولونيالي أكثر مما فعل، على سبيل المثال، مع المادية الثقافية البريطانية التي كانت تهدف إلى الإبقاء على أهمية التاريخ بالنسبة للوعي الطبقي في دراسة السرد، ربما نجح بشكل أفضل في تاسيس نقد مخالف، ولكنه أسهم إسهاماً ضئيلاً في المعرفة الناراتولوجية.

قلت في موضع سابق من ذلك الفصل، إن قيمة السرديات الاجتماعية لا ينبغى تقييمها على أساس موقعية الناقد وحده: بمعنى، التضامن الصريح مع المقموعين. وسوف أختتم بأنه إذا كان السرد مركزياً بالنسبة لتجربة التاريخ، ومعرفة التاريخ، وبناء الهوية الشخصية أو الجمعية كما ادعت التاريخانيات الجديدة المتعددة، فإن قيمة المقاربة المنطقية السوسيو ناراتولوجية تقاس قطعاً بإسهامها في معرفة الميكانيزمات السردية والاستراتيجيات التي تنجز تلك الوظائف السياسية وليس عبر إمكاناتها الثورية. إن الثورة لن تكون مثل التاريخانيات الجديدة. ربما لا تحدث الثورة أبداً، وإذا حدثت، فسوف تكون أشبه ما تكون بالتأسل الرجعي الاستهلاكي منها إلى الماركسية التقدمية.

الثقافة والشيزوفرينيا

بأي حق نصَّب نقاد الأدب أنفسهم نقاداً للثقافة على وجه العموم؟ أو، لنحدد السؤال قليلاً، أيّة خبرة خاصة جلبتها السرديات لتحليل الثقافة؟ قد يكون من السهل بمكان فهم لماذا يتعين علي السرديات أن تُصَدِّر استبصاراتها للأشكال غير الأدبية السردية مثل التاريخ السردي، ولكن هل يمكنها أن تفترض المضي أبعد من ذلك، في محاولة تفسير ناراتولوجي للثقافة عموماً؟ أعتقد أن هناك حجتين تمنحان بعض الثقل لفكرة سرديات ثقافية. الأولى فكرة أن السرد كلّي الوجود في العالم المعاصر، شائع حد أنه يصبح من الصعب التفكير في القضايا الأيديولوجية والأشكال الثقافية من دون مصادفته. والثاني هو أن الثقافة لا تحتوي السرد فقط، ولكنها محتواة بواسطة السرد بمعنى أن فكرة الثقافة، عموماً أو على وجه الخصوص، قصة.

ومشروع هذا الفصل هو إظهار أن علم السرد قدّم إسهاماً مهماً لدراسة الثقافة خارج حدود الأدب، وأنه أصبح أكثر قدرة على فعل ذلك منذ تحوله من سيميولوجيا علمية إلى بحث تفكيكي عن المفارقة والمعضلة. إن هذا الفصل، بعيداً عن كونه نظرية كلية، يتخبط في تناقضٍ حول فهم أن الخبرة الخاصة بالسرديات الجديدة تكون في المنطق الديالوجي والتناقضي للثقافة، ويربط ما كنت أصفه بتفكيك الزمن السردي للثقافة ككل من خلال فكرة ما يطلق عليه ديريدا وجوتاري شيزوفرانيا.

إعادة التسييق المتسارعة

لقد تم مناقشه وجه يانوس(*) للسرد بالفعل على نطاق واسع في هذا الكتاب. إن ما يصفه بول دي مان بالإثبات والإنكار المتزامنين لسلطة الإحالة واضح في التفكيكيات، وفي المتخيلات النظرية وفي التاريخانيات الجديدة إلى حد الغثيان. ويتبدى أيضاً في التليفزيون إذ تتخذ أنواعٌ مختلفة من السرد مواقفَ متباينة من سلطة سرد القصص. فمن جهة، هناك سلطة الريبورتاج، والقصص الإخبارية، والواقعية الوثائقية، وفي المقابل يوجد مناخ من المحاكاة التهكمية، والمحاكاة الساخرة والخياليةِ المعلنة. وهذا في حد ذاته أمر مقلق: بإمكاننا توقّع الواقعي والخيالي، أو الجاد والفكاهي جنباً إلى جنب من دون أن نضطر لإعلان حالة من الشيزوفرانيا الثقافية. إنني لا أهدف هنا لتوليف هذه النزعات المتعارضة في وجود مشترك سهل، في ديالوج أو ديالكتيك، وإنما لإلقاء الضوء على ما هو غير قابل للقياس في مواقفه تجاه الإحالة على نحو يمكن أن يولد معرفة بالسيرورات المتناقضة في الثقافة. ومن المعتقد، على وجه الخصوص أنه من خلال الانفصال بين الزمنيات المختلفة لهذه المواقف، تنبثق الاستبصارات الثقافية المهمة.

دعني، بمساعدة فردريك جيمسون، أبدأ بوصف الرابط بين السرد وإيقاع التاريخ المعاصر:

> ...لقد بدأ نظامنا الاجتماعي المعاصر كله العيش في حاضر مستمر وفي تغير دائم يمحو تقاليداً من النوع التي كان على كل التشكيلات الاجتماعية المبكرة الاحتفاظ به بشكل أو بآخر. فَكِّر فقط في استهلاك وسائل الإعلام للأخبار: كيف أن نيكسون، بل وكنيدي، شخصيتان ينتميان الآن للماضي البعيد. إن المرء ليجد نفسه مدفوعاً للقول إن وظيفة وسائل الإعلام ذاتها هي ترحيل تلك التجارب التاريخية القريبة بأسرع ما يمكن إلى الماضي. (1992، 179)

(*) يانوس (أو جانوس) Janus: إله البوابات والمداخل والانتقالات والطرق والممرات والمخارج في الميثولوجيا الرومانية، يمتلك وجهين، وجه ينظر للمستقبل ووجه ينظر للماضي.

لا أتفق مع جيمسون حينما يستنتج من هذا أن وظيفة وسائل الإعلام الإخبارية هي أن ′تساعدنا على النسيان′ أو خلق ′حاضر مستمر′. إن السرعة التي يتم بها ترحيل الأحداث إلى الماضي يمكن تحليلها بشكل أكثر إقناعاً بوصفها هروباً من الحاضر، بوصفها تطلّعاً لرواية أحداث راهنة، للاسراع بإلحاق كل شيء بالماضي حتى في أثناء لحظة حدوثه. وهذا يجعلها طريقة للتذكّر، والأَرشَفَة، تستبدل زمن الحاضر التجريبي عادةً بوعي ذاتي تاريخي. إن الوعي الذاتي التاريخي لا يعني إذاً ما يعنيه الوعي الذاتي التأريخي: إنه الإحساس بأن أحدهما سرد، والآخر جزء من سرد التاريخ، إذ يتم خبر الماضي كما لو كان مروياً بالفعل دائماً على نحو استعادي. ويمكن إثبات أن هذا الوعي السردي ذكرى وليس فقداناً للذاكرة بصفة خاصة في عصر رأسمالية وسائل الإعلام عبر الطريقة التي تنتقي بها الأخبارُ قصصاً تستحق التمثيل وتستبعد أخرى، يخلط الوعيُ الجمعي بها التجربةَ المعاشة للمجتمع بالشكل السردي الذي يمكن أن يجري فيه تمثيل تلك التجربةُ في وسائل الإعلام. لقد كانت هناك لحظة في الثمانينيات، على سبيل المثال، عدلت فيها إذاعة الـBBC أخبار المساء المبكرة لكي تورد بشكل سريع ملخصاً للأحداث التي وقعت في مثل هذا اليوم: ′الثلاثاء، الرابع من يونيو عام 1987: اليوم الذي وقع فيه...′. بعبارة أخرى، كان الوقت هو السادسة وعشرين دقيقة مساءً بتوقيت غرينتش وكان تعقّد الأحداث العالمية قد اختُزل بالفعل على هيئة أرشيف تاريخي، ملحقاً بعض الأحداث بقائمة الأعمال التاريخية ومستبعداً بعضها الآخر. ويتضاغف الموقف عندما يتم إعداد الأحداث نفسها للتمثيل الإعلامي قبل حدوثها، مثل الكليبات الصغرى التي تلخص الأحداث والهجمات الإرهابية التي يتم تصورها مقدماً بوصفها سروداً لأحداث ماضية. وهذه ليست صيغة للتجربة فحسب بالنسبة لأولئك المحظوظين بما يكفي لكي يخامرهم القلق حول إدارة الأخبار. ويبدي السائح في كاتدرائية "نوتردام" نفس الازدراء الواعي بذاته للزمن الخطي عن طريق اختبار نوافذها البديعة بعدسة كاميرا، كما لو أن إمكانية تسجيل المنظر للمستقبل هو ما يشكل أهميته في الحاضر. كم عدد الذين يعيشون منا مغامراتهم بوصفها سرداً مستقبلياً للماضي، حتى لو جرى تسجيلها فقط في أراشيفنا الخاصة، ألبومات صورنا، أو الشكل السردي لذكرياتنا. لقد أطلق ديريدا مؤخراً على هذه المتلازمة حمى

الأرشيف archive fever، ولخصها وارين بيتي بشكل لطيف في برنامج في الفراش مع مادونا In Bed with Madonna مع سؤاله الساخر لمادونا: 'ما أهمية عمل أي شيء خارج الكاميرا؟'.

إن القضايا النظرية المتصلة بحمى الأرشيف والوعي السردي تتكاثر على نحو لا يمكن التحكم فيه عندما تقوم الرغبة في تسجيل، وسرد، وتخليد الأحداث مقام الخبرة بها، ويشكلها في الزمن الحاضر. إنه يوحي بنوع من المحاكاة العكسية، إذ تحاكي حيواتُ الناس القصصَ بدلاً من فعل العكس. وهي فكرة سوف أعود إليها لاحقاً. أما الآن فإنني أريد أن أقترح أن سلطة سرد القصص التي تبعث الحاضر إلى الماضي بأسرع ما يمكن، يتم تقويضها عبر أنواع أخرى من السرد المعاصر التي تتطلع لإعادة بناء الماضي وإعادة تنصيبه في الحاضر. ويظهر تقويض سلطة السرد جلياً بشكل خاص في ثقافة الإعلان التليفزيوني والسينمائي. وكثيراً ما يكون على الإعلان السردي أن يستبق نقده الخاص بالكشف عن ذاته. وبإمكانه فعل ذلك عن طريق الإعلان ذي العزل المزدوج double-glazing advertisement الذي يتلعثم فيه الممثل الذي يقرأ الأوتو كيو(*)(شاشة التلقين) Autocue غير مصدقٍ غيابَ خدع التسويق في نصه المكتوب. وفي لحظة التلعثم... يسخرُ السردُ من البيع العسيرhard sell، ويستخدم سيرورة المقاومة نفسها بوصفها إقناعاً، بينما تتحول الكاميرا في اللحظة نفسها إلى فريق الاستوديو، كشافات إضاءته، طاقم العمل، والأوتو كيو، حاملاً وسائله، كاشفاً عن زيفه الخاص على نحو واعٍ بذاته. أو، إعلانات هاتف مركوري التي تستخدم مهارات الممثل الهزلي هاري إنفيلد الخاصة لمحاكاة الأصوات التليفزيونية لما بعد الحرب، ونوعية الصور والأساليب التي تفتقر إلى البراعة في التأثير لخلق حنين ساخر يبرز ويهجو فعل التأثير الذي يقدمه– إعلان ينتمي للميتافكشن التأريخي. وهناك الاستخدام الخاص لمشاهد معروفة من السينما الحديثة، مثل استخدام بيجو لفيلم ثلما ولويز Thelma and louise، أو ستلا أرتويسٍ Stella Artois التي تحاكي جان دي

(*) أوتوكيو autocue: جهاز التلقين الذاتي (جهاز القراءة)؛ جهاز ألكتروني يستخدمه المتحدثون فيي برامج التليفزيون يظهر الكلمات التي ينبغي عليهم نطقها أثناء النظر إلى الكاميرا.

فلوريت أو الإحالات الخاصة الأقل بارودية للطبق الطائر الأميركي الوثائقي لفولكس فاجون، وأوبرات الصابون الرومانسية العبثية لجولد بلندGold Blend. هناك مناخ من المحاكاة الهزلية، من التباعد الذاتي الساخر، وأحياناً من الصراحة الأيديولوجية التي تعيد إنتاج التقنيات التجريبية للسرود الخيالية ما بعد الحداثية كما لو أن هذا النوع من الدراية والخبرة هو النوع الوحيد المتبقي للأثر السردي(*) narrative persuation. إن سرد الإعلان التليفزيوني غالباً ما يتعين عليه أن يكون على مسافة من المُنْتَج، أو من بلاغة التسويق التقليدية، لكي يتسنى بيعه، خالقاً تواطؤاً بين السرد ومشاهديه المقاومين المرتابين من خلال وسيلة تعرية الوسيلة أو الأداة. فإذا كانت سيرورة الاستجواب كما وصفها ألتوسير هي سيرورة وضع قارئ داخل السرد من خلال التطابق، فسوف يبدو أن هذا النوع من الاستجواب يضع القارئ في موقع الشك الأيديولوجي.

يبدو أن فعل السرد والتناص متلازمان في السياق المعاصر. لقد أصبحت فكرة إعادة التسييق recontextualization الساخرة هاته على وجه الخصوص هي المهيمنة، ودفعت الكثير من المعلقين على الثقافة ما بعد الحداثية للنظر إليها بوصفها سمة محدِّدة. لقد تخلى نجوم الروك والبوب في زمن الـ إم تي في والفيديو، تقريباً عن التمرد لكي يعرضوا أنفسهم كمقلدين لنجوم سابقين في سياق جديد، سواء في إحالات مادونا الخلفيةback references إلى الرموز الجنسية لمنتصف القرن، وسلسلة ديفيد باوي لشخصيات الروك الخياليين، والمبالغات البارودية للجلام روك Glam rock(†)، والرومانسية الجديدة، أو الصورة الاشتقاقية للبيتل مانيا (هوس البيتلز) Beatlemania للبوب البريطاني Brit-pop في تسعينيات القرن الماضي. لقد

(*) الأثر السردي narrative persuation: الأثر الذي تحدثه المحكيات في مواقف واتجاهات ومعتقدات وسلوك الأفراد.

(†) جلام روك Glam Rock: أحد أساليب موسيقى الروك التي تطورت في المملكة المتحدة في أوائل السبعينيات، ويقوم بأدائها موسيقيون يرتدون غرائب الأزياء وأساليب خاصة لقص الشعر.

مسّت ثقافة إعادة التسييق كل مجالات الأسلوب والتصميم. وغالباً ما توصف بأنها موجودة في حالة تسارع: أي، إعادة تسييق ليس فقط الأشكال التاريخية التي طال العهد بها، كما في معارضات العمارة الكلاسيكية، ولكن أيضاً الأشكال المباشرة لما قبل التاريخ. وهناك شعور في صناعة الملابس، على سبيل المثال، بأن إعادة التسييق تتبع تصاعداً خطياً خلال الأساليب الماضية، تعيد تدوير حقبة الستينيات قبل الانتقال إلى حقبة السبعينيات. وفي هذه الحالة، تكون النتيجتان المترتبتان على إعادة التدوير هما (1) أن إعادة تدوير الماضى سوف تلحق حتماً بالحاضر، و(2) أن إعادة التدوير سوف تصبح إعادة تسييق لإعادة تسييقات. وهاتان النتيجتان تشيران فيما يبدو لإحالة مرجعية لولبية في تاريخ الأسلوب الذي يستدعي تفكيك الزمن السردي، حيث العلامات لا شيء في حد ذاتها ولكنها آثار لعلامات أخرى في الماضي والمستقبل. إن العديد من سمات الوضع ما بعد الحداثي مستمد من إعادة التدوير المتسارعة لهذه للأشكال الثقافية: فكرة أن ثقافة ما بعد الحداثة كانت مرحلة متقدمة من النزعة الاستهلاكية؛ فكرة أنها ثقافة صورة تُذَوِّب التاريخ في مسرح من الإحالات والعلامات التناصية؛ كونها تختلف عن الحداثة في عدم قدرتها على افتراض الأصالة بوصفها انقطاعاً راديكالياً عن الماضي.

سيرورتان قيد العمل هنا. الأولى نوع من التحمس لترحيل الأحداث المعاصرة إلى الماضي، والثانية التحمس لبعثها وإعادة تنصيبها في الحاضر. وربما كان من قبيل الدقة القول بأن النوع الأول من التحمس ينطبق على وسائل الإعلام الواقعية مثل الأخبار والفيديوهات المنزلية، بينما ينطبق النوع الثاني على أنواع السرود التي تثير الارتياب والمقاومة بسهولة، مثل الإعلان التليفزيوني. وتوحي السيرورة الأولى بأننا لا نصدق أن شيئاً ما حقيقياً حتى يتم أرشفته كسرد، أو أننا نطمح في تأكيدٍ موضوعي لما حدث من وسائط التسجيل مثل تقارير الأخبار والفيديو. فإذا بدا أن السيرورة الأولى تؤكد السلطة الثقافية للسرد، فإن الثانية طريقةٌ لهدم سلطته من خلال إعادة التسييق الساخرة. قد نستخلص من هذا كله أن سرود ما بعد الحداثة عموماً تنتظم حول قطبي السرود الخيالية نفسهما، كون القطب الأول واقعياً، شفافاً يهدف إلى إخفاء الشفرات والمواضعات التي تسم نصيته، بينما القطب الثاني مصطنع بشكل

واضح، يعلن عن نصيته عبر تعرية شفراته وأعرافه. ومثلما يحدث في الرواية ما بعد الحداثية، يوجد تقارب لهذين القطبين داخل العمل نفسه، ويمكن التكهن بأن الثقافة ما بعد الحداثية عموماً قد شهدت تقارب الصيغتين الواقعية والساخرة نفسهما داخل مجالات التمثيل كلها. وفي الحقيقة لم تقم وسائل الإعلام المعاصرة بما يكفي من استطلاع لدعم هذا النوع من التأمل. وسواء كان المزج المميز للمشاهد الواقعية المصورة والسرد السينمائي في سينما المخرج أوليفر ستون، والوعي بالذات في المسلسلات الكوميدية التليفزيونية مثل سينفلد أو موون لايتنج Seinfeld or Moonlighting(*)، والتركيبات العصرية للريبورتاج الصحفي والابتكار الخيالي في الصحف، والاستخدام التجريبي للعديد من الرواة ووجهات النظر في الأعمال الوثائقية، أو محاكاة اهتزازات الكاميرا المحمولة لخلق الوهم شبه الواقعي في مسلسل إن واي بي دي بلو، يوجد دليل واسع النطاق في وسائل الإعلام لما يطلق عليه ديفيد هارفي 'تأويل متزايد لاتجاهات متضادة في النظام الرأسمالي ككل'.

انضغاط الزمان- المكان

وسواء فُهِمَت، مع جيمسون، بوصفها حاضراً أو، معي، بوصفها هروباً من الحاضر، فإن السرعة المتزايدة للدورة التي تعهد بالأحداث إلي الماضي ثم تعيد تسييقها، للسرد وإعادة الكتابة، هي نوع من انضغاط الزمن. ولكن إذا تم النظر إلى ذلك بوصفه تفكيكاً للزمن الخطي داخل سيرورة ثقافية، فلا ينبغي النظر إليه بوصفه تشتيتاً لفلسفة ما بعد البنيوية حول الثقافة على وجه العموم. إن الدورة المتسارعة للسرد ومعاودة السرد تعكس انضغاط الحياة التجارية عموماً، إذ يكون

(*) سانفيلد: مسلسل تليفزيوني أمريكي يعتمد على كوميديا الموقف، عرضته هيئة الإذاعة البريطانية عام 1989 يتألف من تسعة جزاء بواقع 75 حلقة وهو من تأليف لاري ديفيد وجيري سانفيلد الذي يقوم بدور البطولة. تتوافق وجهة نظر المسلسل مع فلسفة العبث والنظر إلى الحياة بوصفها بلا معنى. تحاول الشخصيات إيجاد معنى للحياة ولكنها تصاب بخيبة الأمل.

أما موون لايتينج فمسلسل أميركي تم بثه من خلال هيئة الإذاعة البريطانية عام 1985، بطولة سيبيل شيفرد وبوس ويليس، وهو مزيج من الدراما، والكوميديا، والرومانس.

الضغط لتجديد أسلوب السلعة جزءاً من سيرورة تجديد الأسواق. إن الثقافة الرأسمالية تُصْدِر لنا عقوداً مؤقتة مع كل شيء، مؤكدةً إحساساً بالحداثة مع السرعة التي ما فتئت تتسارع حول تقادمها وسرعة زوالها. ويعد مسحوق الغسيل نموذجاً جيداً. كم من الوقت يستغرق مسحوق غسيل مثل إيريال البيولوجي في احتلال مكانه في طليعة تكنولوجيا الغسيل قبل أن يحل محله ابتكارٌ ما شبه علمي؟ إن التقدم التكنولوجي لمسحوق الغسيل إيريال، في الماضي القريب نسبياً، كان يتطور إلي نموذج خطي باتجاه هدف البياض المطلق. لقد كان تقدمه يُروى بواسطة علماء من ذوي المعاطف البيض في معامل تكتظ بماكينات التنظيف لإجراء التجارب على أنواع لا تقهر من البقع حتى الآن. تقدم الحداثة نفسها بوصفها حالة من البياض الذي يتم إرساله إلى الماضي بوصفه وسخاً، تمهيداً لتقدم ثوري يبدأ الدورة من جديد من موقع بياضٍ أكثر بياضاً. وفي إكبار، أضطرت الدورة المنزلية على التسارع في حملة تقنية متصاعدة ضد الوسخ، إذ تنتزع القمصان المتسخة من فوق أجساد الأطفال فور وصولهم إلى عتبات منازلهم لكي تُغْسَل في طرفة عين، وتستعيد نظافتها بضعة مرات في اليوم. ولكن على الرغم من كل طبيعته الاستعارية، لا يمكن الإبقاء على البياض المطلق كغاية أخيرة لدورةٍ منزليةٍ متسارعة. وأحد الأسباب هو أن ملابس الكثير من الناس ليست بيضاء. لقد أطاح تقديم إيريال الجديد للملابس الملونة بالحكاية الكبرى للبياض، مُقَدَّماً قيمة جديدة في ثقافة الغسيل، محتفظاً بجدة اللون ومرحلاً فكرة التقادم والبهوت إلى التاريخ. لقد انتقل المشروع التكنولوجي من التأكيد على التقدم إلى اهتمام أكثر سلباً بالقبض على سيرورة التقادم. وكانت الخطوة المنطقية التالية هي تراجع قيم التقدم، والتدني الضمني لمساحيق الغسيل السابقة، عبر إعادة تسييق إيريال الأصلي، الأصل وليس الغاية الأخيرة، مع الطعن في قيم العلم باسم الطبيعة والأصالة. يوجد نوع من الشيزوفرينيا متضمن هنا بين فكرة التاريخ بوصفه تقدماً والتاريخ بوصفه سقوطاً من الطبيعة، نوع من انضغاط الزمن يقدم تاريخ إيريال فضائياً، بوصفه حضوراً مشتركاً أو بوصفه اختياراً لمنتجٍ على رفوف سلاسل متاجر تيسكو للتجزئة. ويبدو الأمر كما لو أن التسويق قد غير افتراضاته

الناراتولوجية، لم يعد يستجوب المستهلكين بشأن إحدى الحكايات الكبرى للتقدم وإنما تكييف هوياتٍ وقيمٍ مختلفة بعكسها في تنوع المنتجات وانتماءاتها.

إن تعليق السرد زمنياً يتمخّض عن لحظة اختيار استهلاكية. تقدّم هذه الصيغة رابطاً توضيحياً بين المجتمع الاستهلاكي والشيزوفرينيا يستهدفها بعض المعقبين على عصر ما بعد الحداثة، ولا سيما جيمسون ودولوز وغوتاري، وهارفي. هناك عدد قليل من مفكري ما بعد الحداثة ممن يعتقدون في فكرة حياة داخلية أو مجال خاص للذاتية. وشأن المنزل الخاص ودورته المنزلية، هناك شعور بأن الحياة الذهنية لأحد الأفراد تجد تفسيراً لها في العالم الخارجي. وينعكس هذا في الاستعمال واسع النطاق لمصطلح النفس تحليلي في النظرية الثقافية، الذي يتعين فهمه بشكل أقل بروح التماثل بين العقل والعالم من فهمه بوصفه رفعاً للحد بينهما. إن مصطلح شيزوفرينيا يمثّل رابطاً مصطلحياً بين حالات العقل والسيرورات الثقافية. يُعرّف جاك لاكان، المحلل النفساني ما بعد البنيوي، الشيزوفرينيا بوصفها نوعاً من الاضطراب اللغوي، ولكن بما أن ما بعد البنيويين يميلون للنظر إلى اللغة بوصفها المبادئ المنظمة الأولية للواقع، يصبح الاضطراب اللغوي طريقة مختلفة لتفسير الواقع والتجربة. إننا ننظر إلى الشيزوفرينيا من الناحية التقليدية بوصفها تصدعاً للوحدة في الشخصية، حيث لا يمكن لحالات مختلفة من الذهن أن تتوحد في ضمير الـ'أنا'. وكما لاحظ دولوز وجوتاري، توجد نزعة بالنسبة للشخص الفصامي للإحالة إلى نفسه بضمير الشخص الثالث، لكي يلفت الانتباه للرابط بين الوعي الذاتي السردي والشيزوفرانيا. ويفهم لاكان هذا الانشقاق بوصفه انهياراً في السلسلة الزمنية للدلالة: أي، العجز عن الاحتفاظ بخطية الأشياء- تعليق اللغة في الزمن، نظام الخطية السردية، الإحساس بالتتابع. أن تكون طبيعياً، مقابل أن تكون فصامياً، من الضروري أن تمتلك مفهوماً خطياً للزمن، ليس فقط لأنه أساس الخطيئة والفعل الطبيعي- كما تذكرنا روايات مثل سهم الزمن Time's Arrow، والمسلخ رقم5 Slaughterhouse Five، وذكريات إدارة فورد Memories of the Ford Administration- ولكن لأن سرد الهوية الخاصة وخبرة النفس تكون على المحك. يعتمد تأويل جملة على 'توحيد زمني معين للماضي والمستقبل في مثول الحاضر أمامي'، ويمكن قول الشيء نفسه عن سرد الهوية

الخاصة، الذي تصلح خطيته ’لتوحيد الماضي، والحاضر والمستقبل لتجربتنا البيوغرافية للحياة النفسية‘. وبدون التتابع المنظم للمعاني في الجملة، بالنسبة لجيمسون، ’يكون لدينا شيزوفرينيا على هيئة أنقاضٍ دوالٍ منفصلة لا رابط بينها‘. فإذا ما تم اختبار الانضغاط الزمني في السوبرماركت بوصفه تعليقاً للسرد في الزمن يفضي إلى لحظة اختيار للمستهلك، وُجِدَ الفصامي في تصادم مماثل لمعانٍ مختلفة، والأشخاص والحالات النفسية التي لم تعد تتمدد في الزمن. إن دولوز وغوتاري يستخدمان هذا المبدأ الخاص بفقدان التوالي الزمني للإيحاء بأن التجربة الشيزوفرينية أكثر إخلاصاً على نحو ما لشرط الثقافة ما بعد الحداثية من الإقرار المنضبط الاعتيادي للمعاني بوصفها جملة أو سرداً كاشفاً. أو، بعبارة أخرى، يعمل الفصامي على تحقيق منظور ما بعد بنيوي حول المعنى يفكك الجلاء الطبيعي للأشياء. إن الفصامي يُرى بوصفه مؤولاً يتسبب اضطرابه في تعدد المعاني وزعزعتها، بوصفه عجزاً عن ملاحظة الحدود الصحيحة بين المعاني، لخبر العالم فضائياً بوصفه مسرحاً للعلامات والخطابات التي لا يمكنها استبعاد بعضها البعض التي تشكل لغطاً من الأصوات لا معنى له: خَبْر النفس ليس بوصفها سرداً منتظماً ولكن كتوحدٍ متعدد بين لغط الخطابات. الفصامي ليس إلي حدٍ كبير سوسيولوجيّ الطبيعة ما بعد البنيوي شأنه في ذلك شأن مُنْتَج الثقافة الفصامية الذي يطمح فيما يبدو لتقويض المعنى الخطي في الزمن المنضغط للحاضر الدائم.

قد يكون هناك؛ إذاً، إحساس نتحرك تبعاً له جميعاً نحو صيغة شيزوفرينية للتجربة الثقافية، فيما تتغير عقولنا استجابة لانضغاط فضائي زمانى، يبدو مثل شكل من التعذيب في مسلسل ستار تريك Star Trek(*) نظراً لأنه يرتبط على نحو وثيق بموضوعات سرعة السفر ومنظور خارج- دنيوي حول وحدة كوكب الأرض. لقد حوّلت النظرية الاجتماعية ما بعد الحداثية الانضغاط الفضائي للعالم إلى قرية

(*) ستار تريك Star Trek: مسلسل تليفزيوني أمريكي أنتج في الستينيات ثم تحول بعد ذلك إلى سلسلة من الأفلام الناجحة. أحد أهم ظواهر الخيال العلمي في التليفزيون الأمريكي، أنتج عام 1966 واستمر عرضه إلى عام 1969، وتدور أحداثه حول كابتن كيرك وطاقم سفينة إنتربرايز لاستكشاف الفضاء.

عالمية؛ فكرة العولمة، بوصفها منطقة أساسية للتغيير الثقافي، توحي كما تفعل، بأن التاريخ ليس وحده الذي انضغط وإنما الجغرافيا كذلك. إن السفر، تقليدياً، قد يوسع العقل، ولكنه أيضاً يضغط العالم بمعنى أن السرعة النفاثة، والفجوة الزمنية بين الأماكن قد اختُزلت إلى حاضر مشترك، يشجعنا على النظر إلى الكوكب بوصفه وحدة متزامنة، أثراً يتم فرضه بشكل واضح عبر تزامن أشكال أخرى إلكترونية للتواصل. إلا أن معظم المنظرين الثقافيين منذ هيدغر قد اعترفوا بأنه إذا كان قد تم تصور العولمة بوصفها سيرورة للتوحيد، فإنها في ذات الوقت سيرورة للتنوع، للوعي المتزايد بالتنوع أو التفرد المتزايد للثقافات على مسرح العالم. وبالطريقة نفسها التي أصبح بها الأوربيون أكثر وعياً بتنوع النقانق الأوروبية في مواجهة محاولات توحيدها القياسي، كانت هناك سياسات مضادة واسعة تؤكد بها الثقافاتُ المحلية الاختلاف على نحو عام متزايد بوصفها مقاومة للاتجات الموحِّدة قياسياً لسيرورات العولمة. وكما نتوقع، يصبح الاختلاف الثقافي مسلَّعاً بشكل متزايد عندما ينضغط العالم بواسطة تكنولوجيات التجارة والسفر.

تكون شيزوفرينيا الثقافة المعاصرة إلى حد ما حول نظام وضع التاريخ- حرفياً واستعارياً- على رفوف السوبر ماركت، ولكن الانضغاط الجغرافي واضح أيضاً تماماً في متاجر تيسكو. يقدّم السوبر ماركت، بالنسبة للطبقات المستهلكة، نوعاً من السياحة المنضغطة التي تفتت العلاقة التقليدية بين الهوية والمكان. إنها تجربة كُرِّست للتنوع الثقافي الذي يقدم للمتسوق مطيافاً عالمياً للتماهيات الممكنة، حيث تؤلف علامات الثقافات الأخرى هوية المتسوق من خلال الاندماج مع إثنيات متعددة، كما لو أن التسوقَ نفسه كان سيرورةَ هوية. ويصف ستيوارت هول الإحساس المُسَلَّع والكوزموبوليتاني للهوية بأنه سياحة منضغطة عندما يقول:

> و لكن جنباً إلى جنب مع الهويات القديمة هناك الأشياء الجديدة الغريبة... أن تكون في طليعة الرأسمالية الحديثة يعني أن تتناول خمسة عشر طبقاً مختلفاً كل أسبوع، وليس واحدا فقطً. لم يعد مهماً تناول حلوى بودنج يوركشاير كل يوم أحد. من يحتاج لذلك؟ وإذا حدث وسافرت بالنفاثة من طوكيو إلى نيويورك، عبر هراري، فسوف تأتي محملاً ليس بتماثل الأشياء وإنما باختلافها. في

رحلة واحدة حول العالم، في عطلة واحدة لنهاية الأسبوع، يمكنك مشاهدة عجائب الدنيا السبع. سوف تستوعبها جميعاً في أثناء مرورك عليها وتعايش الاختلاف، يصيبك التعدد بالعجب، هذا الشكل المركز، المشاع، المفرط المشاعية، الأكثر تكاملاً، والأكثر تركيزاً، وتكثيفاً للقوة الاقتصادية التي تحيا ثقافياً عبر الاختلاف والذي يستنفر دائماً متع الآخر المتجاوز. (1991، 31).

وتبعاً لهذه النظرة، تنقسم العولمة بين سيرورات تحدث في الداخل وأخرى في الخارج، يصل كلاهما إلى خبرة متزايدة بالثقافات الأخرى. فإذا بدا أن هناك انحرافاً منطقياً بين الاثنين في فقرة هول، فربما يرجع ذلك إلى تقاربهما في المسرح العالمي للعلامات. كيف يفرق المرء على سبيل المثال بين ظاهرة عالم ديزني العالمية، حيث يكون بالإمكان زيارة محاكاة زائفة لمعظم دول العالم منقولة كعلامات قومية، والنموذج الياباني للسياحة الذي يجوب العالم مصوراً علامات الثقافة القومية (إنني أفكر الآن في تحليل بارت لبرج إيفل) كوسيط لخدمة صناعة السياحة. ويمكن للمرء أن يجنب نفسه مشقة السفر، ولكنهما أيضاً صيغتين سميوطيقيتين للتجربة، ومن الصعب التفكير في نموذج لتحويل العمق السردي إلى صور سطحية أكثر لفتاً للانتباه من العلامات الثقافية الاختزالية لصناعة السياحة.

إن أفكارَ السلع هذه بوصفها دوالاً وانضغاطاً للزمان والمكان هي مادة السجال الدائر في الوقت الراهن في النظرية الثقافية. وننصح القارئ المهتم باستكشافٍ أعمق، بالبدء بكتاب ديفيد هارفي شرط ما بعد الحداثة The Condition of Postmodernity (1989) ثم يتبعه بكتاب تحديد خريطة المستقبل Mapping the Futures (1993) الذي حرره بيرد بالاشتراك مع آخرين، وهما عملان يشهدان على التأويل المتزايد للنظرية الثقافية والأدبية. وربما بدا من الوصف الذي قدمته أن انضغاط الزمان والمكان بيان بمحو السرد، أو تحلل السرد إلى فضاء، أو تحويل سرود الهوية إلى هوية عبر الانتساب السلعي. وقد يكون من الصحيح وجود اتجاهات في ثقافة ما بعد الحداثة لتقليص القصص إلى صور، أو لكون السرد كان موضع هجوم لفترات طويلة ليس فقط من قبل الزمنيات الجديدة للثقافة، وإنما، أكاديمياً، في الرواية، والدراسات الأدبية وفي أقسام التاريخ. سوى أن السرد يبقى في مقدمة

السجال حول ما بعد الحداثة بعدة طرق. وإحدى النقاط الواضحة هي عدم إمكانية التخلص من السرد ببساطة بواسطة حفنة من علماء الاجتماع الأكثر اهتماماً بالجغرافيا الثقافية. ويبدو واضحاً أن إحدى صور الانقسام الثنائي بين الفضاء والزمن في النظرية الثقافية هو التذبذب بين الجغرافيا والتاريخ الذي لا يمكن تسويته مطلقاً بوصفه هزيمة لأحد القطبين بواسطة القطب الآخر. ونقطة أخرى واضحة هي عدم إمكان فهم إحدى الحقب التاريخية- تلك الكلية الواسعة وغير القابلة للاختزال– فهماً مناسباً إلا بوصفها موقعاً للنزاع أو حرباً خطابية. إن عدداً قليلاً من المعقبين، من بينهم بودريار، لم يلتفت بما يكفي لتطوير نظرة ثقافةِ ما بعد الحداثة بوصفها تغييراً مفاجئاً ما في كل شيء، يكتسح في طريقه التقاليد والحكمة المعتادة. يعترف هارفي وهول بوجود نزاع في العالم المعاصر بين نظام قديم ونظام جديد للأشياء، إذ يكون العالم ما بعد الحديث حواراً دائماً بين السيرورات القديمة والسيرورات الجديدة لتحديد الهوية. ويؤكد هارفي وهول أن ما يطلقان عليه مشروع فورد للحداثة ما يزال حياً في الثقافة، حيث، يتعايش، على سبيل المثال، الإحساسُ القديم للهوية بوصفه سرداً ماثلاً في أصول المكان مع أي إحساس ما بعد حداثي خيالي للهوية بوصفه انتساباً سلعياً غير ثابت. وبالمثل، هناك معقبون يعطون الانطباع بأن الهويات ما بعد الحداثية تصاغ كليةً في فعل التسويق، كما لو أن لا أحد يعمل المزيد. قد يتوارد إلى الذهن أن وجود فعل من أفعال الانتساب متضمن في شراء برطمان من صلصة البستو، يوحي بالطليانية، كما يمكن لبارت أن يسميه، ولكن هل قوى العمل في جنوا تعمل لكي تراكم المزيد والمزيد من الطليانية من خلال 9 إلى 5 علاقات مع بستو؟ وقبل أن أبدأ، أود أن أشير إلى أنه ما يزال من المتعين التعامل مع القضية، في السرد على غرار بستو، في ضوء الاختلاف بين إنتاج السرود واستهلاكها. إن بعض المعقبين ما بعد الحداثيين، وأخشى أن يكون بودريار واحداً منهم، يعطون الانطباع بأن قطب الإنتاج قد اختفى، بعد أن تغلبت عليه الأهمية الثقافية للاستهلاك، كما لو أن العمل قد فسح المجال للمتعة على مستوى عالمي. باختصار، يكون الادعاء بأن السرد قد تعرّض للمحو بشكل من الأشكال بواسطة سيرورة انضغاط الزمان والمكان ادعاءً ميلودرامياً، يتجاهل حقيقة أن بعض السرود أكثر عُرضة للاضطهاد من غيرها

في السجال ما بعد الحداثي. لقد كانت الحكايات الكبرى موضع نقد، بينما باتت الحكايات الصغرى موضوعاً للبزنس كما لم يحدث من قبل.

الحكايات الكبرى والحكايات الصغرى

ليست مقاربةُ 'الصغير جميل' Small is beautiful المقاربةَ ما بعد الحداثية للحجم البدني بين الجنسين sexual size. ويبدو أن المقاربة تشير لشيء أساسي حول المقاربات، التجارية والأكاديمية معاً، التي ظهرت مؤخراً للعولمة. إنها، تمثل على مستوى أول، روحاً عصرية ظهرت حديثاً بين خبراء الاقتصاد الأميركيين الذين يفضلون تخفيض العمالة في الشركات على القيم المترسخة لاقتصادات الحجم (وفُورَات الحجم) economics of scale، والتوسع والتنويع. وهي تمثل، على مستوى آخر، تحولاً مُحَلَّلاً تحليلاً دقيقاً في التسويق، يمكن تلخيصه بوصفه انتقالاً من التسويق العام للمنتجات إلى التسويق المتخصص. ويمكن العثور على تأكيد مشابه في الكثير من نظرية ما بعد الحداثة التي تمنح القيمة للمحلي على حساب العالمي، وهو تأكيد مستمد من مناقشات فرانسوا ليوتار حول تفتيت الحكايات الكبرى إلى حكايات صغرى. فإذا ما ظهر خلط أوَّلي هنا بين ما إذا كان التأكيد على المحلية يمثل سياسات مضادة للتوحيد القياسي للعالم بواسطة الشركات متعدية القوميات، وما إذا كانت تلك الشركات قد توصلت لذلك الأمر بالفعل أولاً، أو ما إذا كانت الشركات متعدية القوميات قد سرقت الفكرة من النظرية اليسارية على الطريقة التي سرقت بها من السميوطيقا اليسارية، والفلسفة وعلم الاجتماع الراديكالي، فإنه يكون خلطاً خطيراً. تَأَمَّل خشية مارغريت تاتشر من أوروبا كبرى موحدة في حقبة الثمانينيات. لقد بدا أن التقسيم الثنائي إلى كبير وصغير كان تحت ضغطٍ أيديولوجي في هذه الفترة، عندما بدت فكرة الانتقال إلى وحدات مصغرة للهوية دفاعاً عن الجناح اليميني السياسي، وعن موقفه القومي التقليدي، والتأكيد على الفردية، وفكرة السيادة. لقد كان المجتمع يُرى بُوصفه اشتراكياً أو حتى مفهوماً سوفيتياً، مفهوماً بلا مرجع، في رأي تاشر الأكثر اقتباساً. ومع ذلك، لم يكن المجتمع الأوروبي ولا سيما على الطريقة التي

تم تصوره بها في الثمانينيات، أكثرَ من منطقة هائلة للتجارة الحرة، وحدة رأسمالية متراصة تؤمنها قيم التدفق الحر لرأس المال.

إن عدم التماسك الأيديولوجي لثنائية الكبير- الصغير ليس مثاراً للدهشة. من الذي يرى أن بإمكان ثنائية على هذا النحو من التجريد، والجلاء أو من السهولة بمكان بحيث يمكن وضعها موضع التنفيذ أن تستوعب سياسياً الإمكانية العريضة للمعرفة التي يخلط معظمنا بينها وبين الثقافة المعاصرة. وقبل أن أجيب على هذا السؤال، يتعين علينا أن ندرس التفاعل بين الحكايات الكبرى والحكايات الصغرى في سياقات أخرى. وأحد التأثرات الكبرى للتاريخانية الجديدة في الدراسات الأدبية كان الإطاحة بالمعايير الثابتة: تجريد القيمة الأدبية من ميثولوجيتها، كسر الهيمنة الأنجلوسكسونية للذكر في الدراسات الأدبية، تدمير الحد الفاصل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. لقد كانت هناك حملة يشنها المثقفون اليساريون ضد القيم التقليدية للثقافة الرفيعة. وكان العدو بالمعنى الفكري هو الكلية totalization: فكرة أن تاريخ الأدب في كليته يمكن تمثيله بواسطة شذرة صغيرة من الأدب. إن المعيار الأدبي حكاية كبرى، بمعنى أنها تمثّل تاريخ الأدب ككل بوصفه قصة خطية مبنية بواسطة استبعادات كاسحة. ومع الأحداث السردية يمكن لحجم الحق التاريخي والمعايير الثابتة الاشتغال فقط بهذه الطريقة، لتمثيل التاريخ الأدبي القومي بوصفه متتالية من الحقب، تحت أسماء مثل النهضة، والرومانسية، والحداثة، التي يمكن تمثيلها بوصفها اختزالاً لحفنة من النصوص التي يحتفظ بها كمعايير قياسية فائقة. كانت الكثير من المشكلات السياسية مع المعيار القياسي الثابت canon مرتبطة بطابعها القومي. وداخل الأمة، كان المعيار القياسي يفهم كنوع من الاقتصاد المتدفق، إذ كانت قيمة وقيم الأعمال العظيمة، كما أقرّها العظماء للفصل بين الجيد والرديء، تعمل كتعليمات من أعلى لأسفل. وكان نوعٌ من النرجسية يتصدر معيار التمييز، محولاً قيم النخبة النقدية إلى قيم تصف الأدب العظيم، والادعاء بعالمية تلك القيم. لقد كانت قيماً يتعين على المستبعدين تبنيها للتثقيف. فإذا كان هتلر قد أقر التواريخ الوضعانية التي دافعت عن التطور الخطي للأريوسيين من الديناصورات، فقد كان يكرر استراتيجية تأريخية كانت تنطبق على وصف الثقافة

الأوروبية على الدوام. إن بناء مجتمع قومي متماسك ثقافياً يتوجب عليه في الغالب استعمار أصوله خارج- الوطن بالإضافة إلى منافسيه القوميين، والتعامل مع عيسى، وهوميروس بوصفهم جزءاً من قصة الأدب الانكليزي، بوصفهم عالميين عوضاً عن كونهم ذواتاً قوميين.

إن خرق القاعدة أو المعيار القياسي الثابت يمكن فهمه إذاً بوصفه جزءاً من الهجوم العام على الحكايات الكبرى التي تعزز مثل تلك الادعاءات العالمية. إن المعيار، بالنسبة للناقد ما بعد الحداثي، يقع بين قطبي العالمي والمحلي، ويقتضي سياسات مضادة ربما تحاول أن تعولم المنظورات التاريخية وأن تصبغها بالطابع المحلي. فإذا أسهمت أقسام الأدب المقارن أو مجال النقد ما بعد الكولونيالي الجديد في عولمة المعيار، فلن يكون ذلك باسم معايير كوزموبوليتانية جديدة ضخمة مبنية على قيم عالمية. إن الدراسات الأدبية تبدي نزوعاً موسوماً نحو التفتيت والتجزيء، أو نحو الحكايات الصغرى، والحكايات المحلية، وحكايات الهويات الصغرى، التي تكسر هيمنة القيم العالمية، وتهبط بالحكايات الكبرى ومزاعمها العالمية إلى مرتبة التواريخ المحلية للنخب المحلية. ومثل الأمم نفسها، تعرضت المعايير القومية لثورة، استلزمت، من جهة، اعترافاً متزايداً بالتنوع وتعدد الإثنيات داخل التقاليد القومية ومن جهة أخرى، بتحول المعيار نحو رواية التواريخ الأدبية للهويات غير المسرودة حتى الوقت الحاضر: معايير النساء، معايير المثليين جنسياً، معايير السود إلخ.

ويجلو المعيار المعتمد نوعاً جديداً من الشيزوفرينيا الثقافية ونوع جديد من الازدواجية في السرد يتخللان أيضاً سوسيولوجيا العولمة. إن المعيار الثابت حكاية الحكايات، نوع من الحكاية الأساس التي تحكي قصة القصص. فإذا تخيلنا للحظة بناء معيار قياسي ثابت عالمي يمثل تاريخاً أدبياً عالمياً، فإن هذا المعيار سوف يكون في حقيقة الأمر قصة كل القصص، وسوف يجعل منه ذلك ميتاحكاية تتخذ من القصص الأخرى موضوعاً لسردها وسوف يتعين عليه كشف معناها الحقيقي في ضوء مكانها في السرد الكلي، ولكنه سوف يكون سرداً يعجز عن نقل التعقد والاختلاف اللذين تعمد تمثيلهما، ومن ثم لا يمكنه أن يمتلك السلطة والسيادة

اللذين يدّعيهما لنفسه. إن الحكاية الكبرى لا تعدو أن تكون حكاية أخرى، لا تختلف عن القصص التي تحللها، وتكون منفتحة على التحليل الناراتولوجي أو التفكيك شأنها في ذلك شأن الحكايات التي ترويها. مرة أخرى، نحن نواجه موقفين ما بعد حداثيين مميزين من السرد. الأول انهيار التمييز بين الحكاية والميتاحكاية، طالما أن الادعاءات العالمية للميتاحكاية تختزل في أن تصبح حكاية ضمن حكايات أخرى. والثاني إعلاء الحكاية الصغرى المفتتة الخاصة بوصفها سياسة مضادة تتعلق بالمحلي. وواضح أن الحكاية لم تختفِ. لقد تمحورت حول تمييز ليوتار بين الكبير والصغير. إذ يكون الأول كبيراً وسيئاً والأخير صغيراً وجميلاً، ويكون الأول وهماً ميتاحكائياً والثاني شكلاً من أشكال الانقضاض.

بافتراض أنني كوزموبوليتاني ذَكَر أبيض ذو ضلالات عالمية وبلا نبرة إقليمية (التي هي أنا). من الواضح أن إثباتات الهوية الممكنة، في الحرب ضد الكلية totalization، بين تفكيك الحكايات الكبرى والإعلاء من مكانة الحكايات الصغرى، تكون محدودة. سيكون بإمكاني إما أن أواصل مشروعي الإمبريالي المتطلع إلى القوة لرؤية العالم بوصفه مكاناً مفرداً (الاختيار الذي أرفضه)، أو أن أجد نفسي بلا هوية مضادة أو حكاية صغرى أنتجها. أُصبِحُ، بمصطلح ليوتار، خطاباً بلا عبارات، أو أبدو، بمصطلحي الخاص، فوق شجرة بلا جذع. أصبحُ شفرةً، أي، عجزي عن إنتاج حكاية صغرى من دون إعادة إنتاج ادعاءاتي الإمبريالية، بحيث يصبح المسار المفتوح أمامي هو أن أحرر نفسي عبر التضامن مع المقموعين. أصبحُ، مستهلكاً للهويات، مثل سائح أو متسوق متذوق للأطباق الإثنية، معتذراً عن قوتي عبر الانتساب. وفي خضم التنوع الهائل لألعاب اللغة، تكون وجهة نظري كوزموسياسية، ما يعني أن نقص هوية المقاومة لديَّ يضعني مستهلكاً وليس منتجاً للحكايات الصغرى. أبدو وكأنني أتماهى مع شخص آخر، مثل قارئ وليس مثل كاتبٍ للحكايات الصغرى.

ومن حسن الحظ، بالنسبة لي، وبالنسبة لليوتار، ألا يكون قطبا الحكايات الكبرى والحكايات الصغرى، أو المجتمعات الكوزموسياسية ومجتمعات المقاومة على هذه الدرجة من الاختزال:

إن مقاومة المجتمعات المتمركزة حول أسمائها وحكاياتها الصغرى يعوّل عليها في الوقوف في طريق هيمنة رأس المال. وهذا خطأ. أولاً، تتبنى هذه المقاومة هذه الهيمنة بنفس قدر مقاومتها لها، ثم، تؤجل فكرة التاريخ الكوزموسياسي وتولد الخوف من اللجوء للشرعية من خلال التقاليد، اللجوء في حقيقة الأمر للشرعية عبر الأسطورة، حتى لو شكلت تلك الشرعية أيضاً أشكال المقاومة التي تبديها الشعوب ضد محاولة إبادتها. إن النضالات المتباهية من أجل الاستقلال تنتهي في الدول الرجعية الصغيرة. (ليوتار 1988، 181)

هناك نقطة بسيطة، في الغالب حول الثورات السياسية، وهي أنه إذا استخدَمَتْ مقاومةُ الهيمنةِ الموراد نفسها التي يستخدمها القامع، فإن الثورةَ سوف تَستبِدلُ ببساطة شكلاً من أشكال السيطرة بآخر. إن أهميتها تكمن في الطريقة التي تقدم بها فكرة كانط حول التاريخ الكوزموسياسي (أو الكوزموبوليتاني) بوصفه القطب الموجب المقابل لسرود الأسطورة والتقليد، إذ يضفي مجتمعُ مقاومةٍ مُتَخَيْلٌ ما المشروعيةَ على نفسه عبر فعل السرد. إن السرد الكوزموسياسي يقف في تعارض مع السرد الوحشي لليوتار لأنه يحافظ على الوعي بتعايشه مع قصص أخرى غير قابلة للقياس عوضاً عن تقديم نفسه في لحظة سرده بوصفه الكلمة النهائية:

و يعمل سردٌ غير كوزموسياسي (أو، 'وحشي' savage) بواسطة عبارات من نوع: في ذلك التاريخ، في ذلك المكان، وحدث أن "س"... إلخ. وسوف يكون السؤال الذي يطرحه السرد الكوزموسياسي كالتالي: إذ إن هذا الـ"س"، وهذا التاريخ، وهذا المكان أسماء علَم، وإذ إن أسماء العَلم تنتمي تحديداً إلى عوالم الأسماء وإلى سرود 'وحشية' محددة، كيف يمكن لهذه السرود أن تتمخض عن عالم مفرد للأسماء ولسردٍ عالمى أو كلي؟- ربما بدا السؤال عبثياً: أليست هذه المجتمعات مجتمعات بشرية-. لا، إنها مجتمعات 'كاشيناهيوا Cashinahua'[*] التي تدعو نفسها 'الرجال الحقيقيون'، إن لم يكن استثناءَ على

(*) كاشيناهيوا Cashinahua: لغة تنتمي إلى أسرة اللغات البانوية Panoan التي يتحدثها حوالي 4.587 من البشر، الذين يعيشون في الأراضي الواطئة الأمازونية على الحدود البوليفية البرازيلية، وتشير معظم القبائل البانوية ومن بينهم الكاشيناهيوايين إلي أنفسهم بوصفهم "البشر الحقيقيين".

الآخرين، فتمييزاً على الأقل عنهم. إن القيد المنسوج حول أسماء 'الكاشيناهووا' بواسطة هذه السرود يستحضر هوية 'كاشيناهووا' فقط. هل هذه الهوية بشرية بالمعنى الكوزموسياسي؛ إنها لا تستلزم استثناء غيرها من المجتمعات، أو حتى الاختلاف بينهما، وسوف يكمن التاريخ الكلى أو العام للبشرية في الامتداد البسيط لسرود خاصة إلى زمرة المجتمعات البشرية قاطبةً. (1988، 155)

بعبارة أخرى، يجادل ليوتار أنه في عالم ينتفي فيه اللجوء إلى الحكايات الكبرى أو الميتاحكايات، تنشأ مشكلة سياسية حيثما تُقَدِّم حكايةٌ كبرى نفسها بوصفها عالمية أو كلية. وربما لا أُوفى محاجة ليوتار حقها في The Differend وغيره من الأعمال، ولكني أحب أن ألفت الانتباه لتأكيدين مهمين في هذا البيان حول الكوزموسياسي. الأول، هناك الاقتراح بأن الكوزموبوليتاني يحتل مكانا عالياً أخلاقياً وسياسياً تحديدا لكونه مستهلِكاً لسرود أخرى وهوياتٍ أخرى، من خلال إنتاج سرود تحافظ على الوعي بالسرود الأخرى ولا يمكن تضمينها في فئة أكبر أو حتوائها. والثاني، هناك فكرة أننا صادفنا بالفعل كون الشكل التقليدي للسرد ذاته وسيطَ سياسةٍ وحشية. ولا يتعلق الأمر بكون السرد يستبعد تقليدياً كل السرود الموازية لصالح نظامه الخطي، وإنما بكونه يتضمن ما يدعوه ليوتار differends– المنازعات غير القابلة للقياس بين الحكايات الصغرى إذ لا توجد معايير خارجية للخصومة أو الحكم– ضمن تماسك سرد مفرد للهوية. بعبارة أخرى، يشترك السرد والسرديات في المسؤولية السياسية لإضاءة تعايش القصص المختلفة ولا قابليتها للقياس، ليس في علاقتها بالروح السميوطيقية الخاصة بالاعتراف بالدور التأسيسي للاختلاف مجرداً، وإنما لتأسيس الفعل السياسي على نظرة للإنسانية بوصفه مصفوفةً للمنازعات السردية غير القابلة للحل.

لقد سَخَر الكثيرُ من الفلاسفة وعلماءُ الاجتماع والنقاد من محاولات ليوتار الطنانة والمربكة للربط بين السرد والمسئولية السياسية على هذا النحو، خصوصاً عندما تصل تلك المسئولية إلى التسليم بتعقد الأشياء. إن اهتمامي بليوتار هنا ينصب على علاقته بالتأويل المتزايد لاتجاهات متعارضة في النظام الرأسمالي ككل، وعلى

العبارة التي استعرتها من هارفي لوصف التلوث المتبادل للصيغ الواقعية والساخرة، أو المحاكاة والواقع. الذي يتضح من إحساس ليوتار بأن المقاومة تكمن في الحكاية الصغرى، في المحلية والخصوصية، هو امتلاك هذه المصطلحات لعلاقةٍ بالاتجاهات المعارضة الخاصة بالعولمة والتوحيد القياسي تشبه في حميميتها العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك. إن التقسيم الثنائي للعالمي والخاص، للكوزموبوليتاني والمحدود، يبدو متجذراً في عمل ليوتار نظراً لأن المحلي يكون حيث يقع العالمي. فإذا كان السرد الكوزموسياسي حكاية صغرى، كما يجب أن يكون، فإنه حكايةٌ صغرى تمارس خصوصيتها على مسرح عالمي مفرد. إن تكاثر الاختلاف والتوحيد القياسي للعالم متلازمان على ما يبدو، وينتجُ التقسيمُ الثنائي ضحكاً مضطرباً. إن الملصق الأميركي 'فكر عالمياً، وتصرف محلياً' يتحدث بوضوح للإداري التنفيذي كما يفعل مع قارئه الضمني المناصر للبيئة.

إن النظرة للعولمة بوصفها تكاثراً للاختلاف تختلف بشكل ملحوظ عن الوصف السوسيولوجي السائد. إنها أيضاً تقدم أساساً ناراتولوجياً للاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة. لقد فهم علمُ الاجتماع وحتى وقتٍ قريب سيرورةَ العولمة بوصفها توحيداً قياسياً. ولقد جادل الكثيرُ من نقاد الثقافة بأن هذا يشكل فضلاً عن أي شيء سيرورةً للأمركة، إذ يتم الإحساسُ بالهيمنة السياسية والاقتصادية للولايات المتحدة عبر العالم، بنشر سيطرتها الثقافية عبر جيش من الأشكال الثقافية من دونالد دك إلى رونالد ماكدونالد. لقد كان نموذج الأمركة فكرة حداثية بصفة خاصة بمعنى أنها كانت تُرى على ضوء حكاية كبرى تتقدم نحو التجانس العالمي المتصور بوصفه تحديثاً واستعداداً للكمال. ولكن في عصر الانضغاط الزماني- المكاني، لم تعد العولمة تفهم بوصفها سرداً خطياً من التقدم نحو التجانس، حتى أن ما بعد الحداثة كثيراً ما تتسم، بمصطلحات ليوتار، بوصفها انتصاراً للاختلاف على سرد التوحيد القياسي.

إذا كانت إحدى السمات المرتبطة بما بعد الحداثة هي فقدان الإحساس بالماضي التاريخي المشترك وتسطيح وتفضئة التراتبيات الرمزية التي ترسخت طويلاً ، إذاً فسيرورة العولمة، ظهور الإحساس بأن العالم مكان واحد، يمكن أن تكون قد أسهمت بشكل مباشر في هذا المنظور من خلال إحداث تبادل أعظم

وتصادمٍ لصور مختلفة للنظام العالمي والسرود التاريخية. لقد أصبح الاحتفاظ بتصور التاريخ بوصفه سيرورةً خطية لا تنتهي لتوحيد العالم تحتل أوروبا مركزه في القرن التاسع عشر والولايات المتحدة في القرن العشرين، أكثرَ صعوبةً مع بدايات التحول في التوازن العا لمي للقوة بعيداً عن الغرب. (فيذرستون 1993، 171)

يعترف فيذرستون على ما يبدو هنا بأن الطابع المتشظي لما بعد الحداثة قد لا يكون أكثر من انتقالٍ من أحد أشكال الهيمنة إلى شكل آخر. ولقد رأى البعضُ بأن السيرورة ليست أكثر من تنويع لرأس المال، إذ تتنكرُ سيرورةُ التوحيد القياسي بوصفها تنويعاً عن طريق تسليع كل الاختلاف الثقافي. ولقد رأى آخرون بأنها ليست أقل من نهاية التاريخ. وبالنسبة لي، فإنها انتصار الشيزوفرانيا الثقافية على الهوية السردية. وبعيداً عن كونها موت الهوية السردية أو موت الواقع، فإنها تمثيل للسرود الوحشية على خشبة المسرح العالمي إذ اكتسبت الشظايا بدورها وعياً جديداً، وعياً ذاتياً جديداً بدورها في كليةٍ منظورة بشكل متزايد.

الوحدة الناراتولوجية والتنوع

لا يبدو تناقضاً بالنسبة لي إثبات أن العولمة والتشظي جزءٌ من نفس السيرورة. إنهما قطبان منفصلان وهما كذلك قطبان متلازمان. إن دراسة وسائل الإعلام الحديثة غالباً ما تعطى الانطباع بالخسارة المطلقة للأحداث المشتركة في إحلال البث المحدود مكان البث العام. إن ظهور محطة السي إن إن يدعم نظريةَ كَوْنِ البث العام قد اضطر للتخلي عن مكانه للبث المحدود، وبأن الواقعية الوثائقية قد أجيزت ولم تُقَوَّض بواسطة مناخ المحاكاة الساخرة والمعارضة. وعندما جادل جاكبسون أن اللسانيات هي العلم العالمي للسرد في الستينيات، كانت صرختة بمثابة صرخةَ أقليةٍ من أجل توحيدٍ قياسي للمنهج الناراتولوجي في سياق من مقاربات متنوعة. لقد كان صوت حكاية صغرى يبحث عن سيطرةٍ لم تتحقق قط. والآن، هناك لغط من الأصوات التي تقول نفس الشيء، وتصر جميعها على النوعية والخصوصية في سياق الأرثوذكسية والتجانس. هناك شيء غث ورجعي في التنوع الجديد للمقاومات، مبدأ ما

للتقارب الإمبريالي قيد العمل، في السرديات وعلى وجه العموم، نجح في أن يحول التمرد إلى نوع من الأرثوذكسية.

الجزء الثالث :

موضوعات سردية

أكاذيب حقيقية:

هويات غير موثوق بها

في دكتور جيكل ومستر هايد

إذا أخبرتك بأني كذّاب، فإنني أخلق ارتداداً منطقياً دائماً. فإذا كان الأمر صحيحاً، إذاً فهو زائف، ومن ثم كيف يكون صحيحاً؟ وإذا كان زائفاً، وأنا لست كذاباً، إذاً أنا أقول الحقيقة، وفي تلك الحالة فإنني أكذب. إن اللاحسمية في هذه الورطة تستقر فقط إذا أمكن فصل العبارة حول نفسي ولحظة النطق بها في الزمن، بحيث لا أعود كذاباً عندما أقول ذلك: 'أحياناً أكون كذاباً' و'اعتدت أن أكون كذاباً' يحملان معنىً منطقياً كاملاً لأنهما يفصلان موثوقية الراوي عن عدم موثوقية المروي، حتى وإن كانا الشخص نفسه. ينحل التناقض البراجماتي عبر انقسام الـ'أنا' بين ماضٍ وحاضر.

وأحد استعمالات السرد في التحليل النفسي هو إحداث هذا الانقسام. إن التحليل النفسي سردٌ ذاتي أو، بعبارة جيه إم برنستين، 'سيرةٌ ذاتية بوساطةٍ نظرية'. وتبعاً لتقليد فرويد تعمل العبارة على افتراض أن الاضطراب الذهني حالةٌ من الجهل الذاتي يتم التغلب عليه في لحظة السرد بواسطة المعرفة الذاتية. ويمكن ربط هذه الفكرة بموضوع الكذب لأن الجهل الذاتي، تبعاً لفرويد، ليس مجرد حالة احتياج لأن نُخْبَر بأسباب الاضطراب: إنه نوع من خداع الذات أو الكبت. لقد كان الماضي كذبة، والحاضر هو الشفاء في شكل سرد ذاتي صادق وموثوق به. إن مفارقة جميلة تُولد لأن الرأي المُتَلقَّى من التحليل النفسي كعلاج للانقسام يجبر على تجاهل الشيزوفرينيا

المتضمّنة في السرد الذاتي والانشطار الذي يترتب عليه بين ذات السرد وموضوعه. ويمكن أن نجادل بأن التحليل النفسي نفسه يضطر لتجاهل انقسام السرد الذاتي لأنه يسمح بهيمنة الراوي على المروي، لكي يسمح بالسرد الذاتي ليس فقط بالعمل بوصفه معرفة ذاتية ولكن أيضاً بنقل الاضطراب النفسي للمرء إلى الماضي. ولكن ألا يشبه هذا استعمال شكل ما من أشكال الجنون لعلاج شكل آخر.

تُلِحُّ المقاربات المعاصرة للسرد عموماً على فكرة أن السرد يبني نسخة من الأحداث عوضاً عن وصفها في حالتها الحقيقية، كونها إنجازية وليست تقريرية، أو ابتكارية وليست وصفية. لقد كنت معنياً بوصفِ وعيٍ ذاتي متزايد في السرد في شكلِ معرفة ببنائيةِ أو خياليةِ ما يصفه. فإذا أمكن للسرد الذاتي أن يعمل بوصفه شكلاً من العلاج من خلال التعرّف على حقيقة كذبةٍ في الماضي، أمكنه فعل ذلك فقط على حساب الوعي الذاتي السردي لأن عليه أن يقدم نفسه بوصفه سرداً موثوقاً به لكي يبعد نفسه عن عدم موثوقية ما يُروى. بعبارة أخرى، يكون على المرء لكي يثبت هويته بوصفها سرداً، أن يمحو أو يحيّد نوعاً جديداً من الجنون يتحقّق في سيرورة سرد المرء كما لو أن المرء شخص آخر، كاشفاً عن انقسام الماضي عن طريق إخفاء الانقسام بين الحاضر والماضي. وفرضية هذا الفصل هي صيغة هذه المقايضة بين الوعي الذاتي بوصفه سرداً والوعي الذاتي السردي: تعتمد موثوقية السرد الذاتي على المسافة الزمنية بين الراوي والمروي، ولكن عليها أن تضحّي بصدق الوعي الذاتي السردي إذا أريد للسرد أن يُصَدَّق. ولن يكون من قبيل المبالغة القول إن السرد كله يوجد في هذه الحالة من الحقيقة الخيالية، بوصفه كذبات حقيقية.

المسافة الداخلية

في الفصل الأول، أظهرت مناقشتي لـ"إما" المبدأ السردي القائم على أن التحكم في المسافة بواسطة وجهة النظر السردية كان حيلة فنية تم استخدامها لضبط الحكم الأخلاقي. إلا أن "إما" سردٌ بضمير الغائب، بمعنى أن هذا النوع من المسافة الأخلاقية يمكن إنجازه بشكل طبيعي في التعليق السردي بوصفه نتيجة للمسافة البنيوية بين الراوي والمروي. ولكن ماذا يحدث عندما يريد راوٍ بضمير الشخص الأول إطلاق أحكام

ذاتية أخلاقية؟ إن أبسط استراتيجية وأكثرها شيوعاً هي استخدام المسافة الأخلاقية، كما في بداية اعتراف دكتور جيكل في رواية دكتور جيكل ومستر هايد:

> ولدت عام- 18 وورثت ثروة طائلة. وقد حباني الله إلى جانب ذلك بمواهب فائقة، وميل طبيعي لبذل الجهد والمثابرة، واحترام ذوي الحكمة والأخيار من الرفاق، ومن ثم، وكما هو مفترض، وُهبتُ كل ما يُؤَمِّنُ لي مستقبلاً شريفاً ومميزاً. وكان أسوأ أخطائي الطيش وعَدم الجدية، الأمر الذي يكون سبباً لسعادة الكثيرين من البشر، الذي يصعب التوفيق بينه وبين رغبتي العارمة في أن أسير مرفوع الرأس، بسحنة جادة أمام الآخرين.

يمكن للحكم الذاتي الأخلاقي هنا أن يتخذ الشكل نفسه الذي تتخذه الملاحظات الافتتاحية حول أخطاء "إما" نظراً لأن المسافة الزمنية تُستبدل بمسافة في وجهة نظر الشخص الثالث. ولكن بينما يمكن لراوي أوستن تبني هذه المسافة الأخلاقية طوال القصة، يُوَاجَه سرد دكتور جيكل بمشكلة كون زمن المروي يلحق بشكل سريع بزمن فعل السرد، بحيث تتقلّص المسافة الزمنية التي تسمح بهذا النوع من المسافة الذاتية بشكل سريع فيما يواصل السرد مسيرته. وفي الفصل السابق علقت بأن الفصامي كثيراً ما يُرى كشخصٍ لا يمكنه التوحد تحت ضمير الـ"أنا"، ومن ثم يحيل دائماً إلى نفسه بضمير الشخص الثالث، بوصفه 'هو'. وأحد الأشياء الطريفة المباشرة حول سرد دكتور جيكل هو كون نمطين مختلفين من أنماط الشيزوفرينيا يندفعان نحو التصادم. فمن جهة، هناك الاستعارة الواضحة للازدواجية في تحول جيكل الواقع تحت تأثير العقار إلى هايد، استعارة تترجم حرفياً بمعنى أنها تنقل فكرة الشخصيتين التوأم في جسد واحد إلى جسدين منفصلين. ومن جهة أخرى، هناك الازدواجية الأقل وضوحاً للراوي والمروي، التي تمثل نوع الشيزوفرينيا الذي سوف يقع عندما يلحق زمن المروي بزمن فعل السرد وتسقط المسافة الزمنية في الحاضر. فإذا أمكن رؤية مستر هايد بوصفه الصيغة الحرفية للإحالة الذاتية الشيزوفرينية في الشخص الثالث، فإن هذه الفقرة سوف تبدو مثل حالة من الشيزوفرانيا المضاعفة، أو الكادروفرانيا quadrophrenia:

إن هنري جيكل يقف في بعض الأحيان مشدوهاً أمام أفعال إدوار هايد؛ ولكن الموقف كان أبعد ما يكون عن القوانين الاعتيادية، وساعد بمكر في إرخاء قبضة الضمير. لقد كان هايد رغم كل شيء، هايد وحده، هو المذنب. ولم يكن جيكل أقل سو ءاً؛ لقد استعاد أخيراً صفاته الحميدة التي لم يطالها الفساد؛ بل وسوف يسرع، ما أمكن، لإحباط الشر الذي اقترفه هايد. ومن ثم غفا ضميره.

وتبدو جوانب عديدة من السرد في تضافرٍ هنا. إن جيكل يحيل إلى نفسه هنا بضمير الشخص الثالث ليس فقط بصفته هايد، المُتاح وفق متخيل شخص آخر، وإنما أيضاً بوصفه جيكل، كما لو أن العلاقة بين جيكل وهايد والعلاقة بين جيكل وجيكل بوصفه راوياً ومروياً يعملان بالتوازي. وترتبط الانقسامات ليس فقط لأنها تنقل السرد الذاتي إلى الشخص الثالث، ولكن أيضاً لأنها تتيح الأحكام الأخلاقية التي تصف كلاً من تفوق جيكل الأخلاقي على هايد في ذلك الوقت وتفوق جيكل الراوي على جيكل المروي: فإذا كان جيكل المروي مفزوعاً أخلاقياً من هايد، فإنه يُلام بدوره على ضميرٍ غافٍ بفعل جيكل الراوي.

ربما لمح جيكل هذا الازدواج المضاعف في بداية اعترافه:

> مع كل يوم، ومن جانبَي ذكائي، الأخلاقي والفكري، أقترب باطراد من الحقيقة التي حَكَمَ عليّ اكتشافُها الجزئي بهذا الدمارَ المروع لسفينتي: الإنسان ليس في الواقع واحداً وإنما اثنان، ذلك أن حالة معرفتي الخاصة لا تتجاوز ذلك الحد. سوف يتبعني الآخرون، سوف يتجاوزني الآخرون بالطريقة نفسها؛ وأخاطر بأن أخمن أن ذلك الإنسان سوف يُعْرَف أخيراً بكيان من القاطنين المتنوعين، المتضاربين، والمستقلين. أنا، عن نفسي، ووفق طبيعة حياتي، تقدمت بطريقة لا يشوبها الخطأ في اتجاه واحد وفي اتجاه واحد فقط نحو الجانب الأخلاقي، ونحو شخصي أنا، حتى أني تعلمت أن أتعرف على الازدواجية التامة والبدائية للإنسان.

كان جيكل على ما يبدو يعرف أن هناك المزيد حول هذه الازدواجية فضلاً عن الثنائية الأخلاقية لجيكل وهايد. هناك أيضاً جانبان لذكائه، هما الجانب الأخلاقي والجانب الفكري. إن عبارة 'الإنسان ليس في الواقع واحداً وإنما اثنان' تصبح غامضة:

تُفهم بشكل طبيعي بوصفها صيغة لثنائيته الأخلاقية. يبدأ جيكل الفقرة بالقول إن هناك ثنائيتين يتقدّم باتجاههما، قبل أن يختزلهما في الاتجاه الأخلاقي الوحيد. وتكمن المفارقة هنا في أنه يعهد بأي ثنائية فكرية إلى اللاوعي. إنها تُقرأ بوصفها دعوة لتعيين موقع ثنائية الراوي والمروي إلى جانب ثنائية جيكل وهايد. إنها تضع ضمير الـ'أنا' تحت ضغط يفوق بكثير ضغط الازدواجية وحدها، وتحيل في بداية الفقرة إلى وعيٍ بازدواجيةٍ مضاعفة تبخر في نهاية الأمر.

تلك هي إحدى لحظات الاعتراف التي يبدو فيها لاوعي جيكل، وربما لاوعي ستيفنسون(*) ظاهراً على السطح. إن المشكلات المنطقية بالنسبة للقارئ تبدأ في التعمّق نظراً لأن ما يطفو على السطح في تلك اللحظات هو وعي ذاتي لا واعٍ بمشكلات السرد الذاتي. لقد قلت منذ لحظة أن ثنائيتي الأخلاقي والسردي للقصة تشتغلان بالتوازي، ولكن هناك أيضاً بوضوح إحساس يبلغان فيه أيضاً حد التصادم: إن ثنائية جيكل وهايد هي المضمون الواقعي الداخلي لفعل السرد. ولكن ثنائية جيكل وجيكل تحرّف الانتباه عن ذلك المضمون باتجاه منطق السرد الذاتي نفسه. يكون الوهم الواقعي للاعتراف في علاقة أليغورية مع الميكانيزمات والافتراضات الخفية لفعل السرد، بحيث يحيل الوهم السردي أليغورياً إلى هدم وهمه الخاص.

وكما يبيّن بول دي مان وآخرون، فإن واحداً من ملامح نقد السرد المعاصر هو فصل مصطلح 'أليغوريا' عن قصد المؤلف. أنا لا أعرف ما إذا كان ستيفنسون قد عيّن موقع اصطدام الثنائيات هذا بعناية بغرض جعل سرده مزدوج الوجه مثل جيكل وهايد، بوصفه نوعاً من الوعي الذاتي النقدي. وربّما تعمل فكرة الفقرة السابقة، حول وعي ذاتي لا واعٍ بوصفها تحذيراً بأن فكرة الوعي الذاتي لا يمكنها حقيقةً الاستمرار. إنها تصف مستويات مختلفة غاية في الكثرة لمبدأ فعل السرد narration: فكرة أن الهوية سردية من ناحية الشكل، فكرة الإحالة إلى الذات كما لو كانت إلى شخص آخر، إمكانية سرد وعي ذاتي مقصود من قبل المؤلف، والآن إمكانية كون

(*) روبرت لويس ستيفنسون: مؤلف رواية "دكتور جيكل ومستر هايد".

السرد نفسه هو الذي يمتلك هذا الوعي وليس أي من الناس، داخلياً أو خارجياً، المتورطين فيه. ولكني أريد أن أحتفظ بها تحديداً لأنها تشمل الشخصيات، والراوي، والمؤلف، والقارئ، والسرد نفسه، لوصف موقف في السرد لا ينبغي النظر إليه بوصفه قصداً للمؤلف وإنما بوصفه قصداً يتم إنتاجه بواسطة اصطدام لا مفر منه لهذه المستويات.

غرق سفينة السرد

إن سيرورة السرد بالنسبة لجيكل هي سيرورةُ الاقتراب 'المطّرد من الحقيقة التي حَكَمَ عليَّ اكتشافُها الجزئي بهذا الدمار المروع لسفينتي'. ولكن حُكِمَ على جيكل بالغرق المعنوي لسفينته نظراً لانفصال جزأي شخصيته المتكاملة السابقة إلى جسدين. إن هذا الانفصال الجسدي يعمل بوصفه استعارةً لفعل السرد الذاتي بطريقتين مختلفتين. الأولى امتلاك هايد لاسم، بل وتوقيع، خاص به؛ والثانية أنه لم يعد بإمكان هايد وجيكل التطابق زمنياً. سوى أن هذا الانفصال الجسدي أكثر تعقيداً بكثير مما يبدو للوهلة الأولى، وأريد أن أجادل الآن بأنه كلما خضنا بشكل أبعد في هذه التعقدات كلما واجهنا التضمين المشترك للهوية والسرد، حد النقطة التي لا يمكن فيها فهم جيكل وهايد حقيقةً بوصفهما أليغوريا أو تماثلاً لمشكلات فعل السرد الذاتي وإنما بوصفهما مشكلات فعل السرد ليس أكثر، أو كون غرق سفينةِ جيكل فعلاً ناراتولوجياً أكثرمنه عَملاً أخلاقياً.

إن الانقسام الجسدي لجيكل وهايد يبدو للوهلة الأولى انقساماً بين الخير والشر: 'وحتى عندما يشع الخير على ملامح أحدهما، يكون الشر مكتوباً بشكل واسع وواضح على وجه الآخر'. ولكن يصبح من الجلي، في الفقرة الكاملة، أنها مساومة غير متكافئة:

> ومن ثم، فإنني أمتلك الآن شخصيتين وكذلك مظهرين، الأول شرير تماماً، والآخر ما يزال هنري جيكل القديم، ذلك المركب المتنافر الذي يئستُ بالفعل من محاولة إصلاحه وتقويمه. لقد كانت الحركة من ثم باتجاه الأسوأ.

وفي الوقت الذي يكون فيه هايد شراً خالصاً، ما يزال جيكل يتصف بأنه كائن بشري توافقاً مع اعتقاده الخاص بأن البشر 'مزيجٌ من الخير والشر'. وهذا حقٌ أيضاً. فلو كان جيكل خيراً محضاً، فلن تنحل الثيمة الأخلاقية للقصة إلى معركة مجردة فقط على غرار ما يحدث في الفردوس المفقود. ولكنه سوف يكون مثل جوودي الملائكية(*) angelic goody اللا بشرية ذات الحذاءين التي لا يخالطها أي إحساس بالشر. ولكن إذا كان لدى هنري جيكل القديم نزعة شريرة، مشخصة ولكن غير مُطَهَّرة عبر هايد، هل يكون علينا افتراض أن جيكل الجديد، الراوي، هو بالضبط هذه الجودي الفاضلة ذات الحذاءين، الصوت غير البشري للخير الخالص، المتطهر ومن ثم المؤهل لإطلاق الحكم على ماضيه الخاص؟ إن تقسيم العمل بين الخير والشر أبعدُ ما يكون عن البساطة بحيث سوف يكون من المتعين ترقيم الانقسام: (1) الانقسام بين جيكل الجديد وجيكل القديم، (2) الانقسام الداخلي في جيكل القديم؛ و(3) الانقسام بين جيكل وهايد.

إن نهاية فعل سرد جيكل والسرد بأكمله لا يستمد قوّته من حل الأحداث. إن سرد الشخص الثالث لـ'الليلة الأخيرة' قد وصف بالفعل أحداثاً تتعدّى نهاية حكاية جيكل، وقد أوضحت حكايةُ دكتور لانيون أن جيكل وهايد شخص واحد. إننا نعرف من ثم أن جيكل سوف يموت، وأنه سوف يموت في جسد هايد. إن الإثارة الحقيقية للنهاية لا تنتظر تدمّره: إن السؤال المفتوح، حتى السطر الأخير للاعتراف، يكون 'عند أي نقطة يصير هايد؟'. فإذا أخذنا في الاعتبار أن جيكل، في هذه المرحلة، يختفي لا لكي يتحول، ولكن لكي يبطل التحول، فإن هناك إحساس بأن هايد يلحق الآن بجيكل، الذي أصبح وثيق القرب منه داخلياً، تمهيداً ليحل محله لآخر مرة. والأكثر طرافة من وجهة نظرى بالنسبة لتلك الورطة هي أن الفجوة بين جيكل وهايد تتقلّص بالسرعة نفسها التي تتقلّص بها الفجوة بين زمن السرد ولحظة فعل السرد: كون

(*) جوودي الصغسرة والحذاء goody two shoes: شخصية ظهرت في إحدة قصص الأطفال نشرت عام 1785 ، والقصة تحكي قصة طفلة يتيمة فقيرة لم تكن تمتلك سوى حذاء واحداً، يعطف عليها أحد الأغنياء ويمنحها حذاء آخر. ومنذ ذلك الوقت عرفت باسم جوودي الصغيرة ذات الحذاءين.

شيزوفرينيا جيكل وهايد وشيزوفرينيا جيكل وجيكل يلتقيان في لحظة الموت. والمهم بالنسبة لجيكل وهايد هي استحالة وجودهما معاً في اللحظة نفسها، وينطبق الشيء نفسه بوضوح على الراوي والمروي، طالما لا يتبقّى ما يتعيّن سرده سوي فعل السرد ذاته.

هذا ما أُطلق عليه غرق السفينة الناراتولوجية: صدام الماضي والحاضر الذي لا يعود بعده فعل السرد ممكناً. فإذا اعتمد السرد في وجوده نفسه على انفصال الماضي المسرود عن الحاضر السارد، فإنه يعتمد كذلك في وجوده ذاته على انفصال جيكل وهايد. إن جزءاً من إلحاح جيكل في الفقرات الختامية هو أن يصل بالسرد إلى نهايةٍ لأن تحوله إلى هايد سوف يقتضى دماره:

> كما يتعين عليّ ألا أتأخّر طويلاً لكي أصل بكتابتي إلى نهاية؛ لأنه إذا كان سردي قد نجا حتى الآن من الدمار، فإن ذلك يعود إلى مزيج من الحصافة وقدر كبير من الحظ. فإذا انتابتني آلامُ التغير وعطّلتني عن مواصلة كتابته، فسوف يقوم هايد بتمزيقه؛ ولكن إذا انصرم بعض الوقت، فإن أنانيته العجيبة قد تثنيه مرة أخرى عن ممارسة حقده الشبيه بحقد القرود.

هل يبدو الأمر وكأن هايد ليس مجرد تجسيد لقوى الشر الكامنة في جيكل بقدر ما يجسد الزمن المروي: الماضي الذي يلحق بالحاضر ويدمّر السرد في لحظة الحقيقة والموت. إن فكرة أن هايد تجسيدٌ للماضي السردي تدعمها الجملة الختامية التي يتصوّر فيها جيكل موته بوصفه نهاية الكتابة: 'هنا، إذاً، وأنا أضع القلم، وأشرع في ختم اعترافي، فإنني أضع نهايةً لحياة هنري التعيس هذا'. تلك عبارة مهمة أريد أن أتوقّف عندها لحظة. إنها تضيء تماماً الأزمة التي تَحْدُث عندما يتسارع زمن السرد. إنها تنتجُ زمنيةً لا منطقية في محاولةِ سردِ نهايةِ فعل السرد، تصف عملية تنحية القلم الذي يكتب الوصف. إن نهاية السرد تأكيدية، تنتهي عند كلمة 'نهاية'، ومع ذلك يتم إفساد تزامن نهاية جيكل ونهاية السرد عبر حقيقة أن الجملة تلفت انتباهنا لمواصلة جيكل فيما وراء نهاية الجملة في فعل ختم الاعتراف. إن وجود السرد ذاته يشهد على حقيقة أن بعض الوقت قد انقضى بعد وضع القلم، طالما أن هذه هي

الحالة التي تم وصفها توّاً، التي ينجو فيها السرد من الدمار على يد هايد. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الفترة الزمنية تحديداً، السرد الضمني فيما وراء نهاية الجملة الأخيرة، هي السر الأعظم للقصة: الفضاء غير القابل للمعرفة، غير القابل للحل، غير المروي الذي يحدث فيه تحول جيكل وموته بالفعل. إن غير القابل للمعرفة وغير القابل للسرد قد يجذبا الانتباه لفكرة أن الهوية تكون هوية فحسب عندما يكون فعل السرد في حالة تدفق، بحيث يكون هناك إحساس لا يكون لجيكل على أساسه وجود فيما بعد نهاية الكتابة: إن خياليته تؤكد كونه بلا وجود بعد توقف الكتابة.

تبعث الجملة الختامية قشعريرةً إضافية في النفس. إننا نجد في الجملة الأخيرة 'إنني أضع نهاية لحياة هنري جيكل هذا التعيس'، التعبير الأخير عن شيزوفرينيا السرد الذاتي هذا: إنه يشير إلى نفسه بالضمير الأول والضمير الثالث في نَفَسٍ واحد. تنتج القشعريرة عن الدخول في قراءة أكثر راديكالية للنص. هل يمكن أن يكون إدوارد هايد هو الذي ينهض بفعل السرد؟ إننا نعلم أن موت جيكل يحدث بفعل تحوله الأخير إلى هايد. ألا يكون من المنطقي أن تكون الـ'أنا' هي 'أنا' هايد قاتل جيكل؟ نحن نعرف أنه اكتُشِف بوصفه هايد على أرضية الحجرة التي يُكْتَب فيها السرد. ونفترض أن التحول يحدث في مكان ما في الزمن غير المروي فيما وراء نهاية السرد، ولكن كيف يتأتى لنا معرفة أنه لم يحدث بالفعل؟ لقد زوَّر هايد خط جيكل عدة مرات في مسار السرد. إن هايد لا يختبئ فقط في جيكل كملاذ من المشنقة، ولكنه يختبئ أيضاً خلف الكتابة، خلف هوية جيكل بوصفه كتابة. إن من المحبِط أن يتم تذكيرنا أن مدخلنا للعالم المنظور كله للسرد يكون من خلال وسيط الكتابة، وسيط يُظْهِر السردُ عدة مرات أنه مرشد غير موثوق به لهوية الكاتب.

ولكن لماذا يتعيّن علينا القفز إلى هذه النتيجة السخيفة؟ أليست مجرد استنتاج ناتج عن تشبث بالرأي؟ هناك اعتراضان. الأول ليس منطقياً بالمرة من الناحية الأخلاقية داخل شروط القصة. لماذا يتعيّن على هايد، رمز الشر، الدفاع عن جيكل في الاعتراف وتحمّل المسؤولية وحده؟ لماذا يتعين عليه الاستمرار في السرد على الإطلاق وإلصاق موقفه البغيض والأناني بجيكل؟ ومشكلة هذا الاعتراض هي أنه يتداخل مع

مشكلة موثوقية السرد في كل انعطافة. إن المعلومات الوحيدة التي نمتلكها حول هايد تأتي من اعتراف جيكل، ولكن لو افترضنا أن كل تلك المعلومات غير موثوق بها، فلن تكون لدينا أي طريقة لفهم أو التعامل مع المسؤوليات الأخلاقية لجيكل أو هايد. والاعتراض الثاني هو كونه ببساطة سؤال غير مناسب للطرح لأن الإجابة لا يمكن حسمها. الكتابة هي كل ما نملك، ولا يوجد أي واقع يمكن الإحالة إليه لحل هذا الالتباس. بعبارة أخرى، يُحْتَمل منطقياً أن يكون هايد هو الذي يروي، ولكنها تظل مجرد إمكانية مفتوحة، غير محسومة، من دون أي حد يحيل إلى حل. وعلى الرغم من ذلك فإن الإمكانية مطلوبة فقط لبث الحركة في الارتداد المنطقي logical rebound: إن احتمال عدم الموثوقية يجعل كلَّ المعلومات التي يمكن أن نستخدمها في جدلٍ مضاد غيرَ موثوقٍ بها.

ربما أمكننا رؤية هذه الإمكانية بوصفها مشكلة مميزة في منطق السرد الذاتي؛ ولكني غير متأكد أن بالإمكان استبعادها على أساس أي من الاعتراضين السابقين. إن الاعتراض بأنها غير منطقية من الناحية الأخلاقية، والاعتراض بعدم مناسبتها نقدياً يقوّضهما معاً الحد الذي يقترح السرد على أساسه تصور أن يكون هايد هو الذي ينهض بعملية السرد. وقبل أن يصل جيكل إلى نهايةٍ، على سبيل المثال، نكتشف أن هايد هو الذي صاغ النداء الأخلاقي التالي في رسالته لدكتور لاينون:

> لم يحدث أبداً أن قلت لي، ’جيكل، حياتي، وشرفي، وعقلي، يتوقفون عليك‘ ولم أضح بثروتي أو بيدي اليسرى لمساعدتك. لاينون، حياتي، وشرفي، وعقلي، تحت رحمتك؛ إذا خذلتني تلك الليلة، فقد ضعت. ربّما تفترض، بعد تلك المقدمة، أنني سوف أطلب منك شيئاً مخزياً. أحْكُم بنفسك.

حتى بافتراض أن الدافع كان الخوف من المشنقة، فإن حقيقة أن بإمكان هايد كتابة هذا الاستجداء، تكون مدمّرة. إنه يبين أن بوسعه محاكاة شخصية جيكل الأخلاقية، بالطريقة نفسها التي يحاكي بها خطه اليدوى. إنه يزرع الشك في القارئ في كل لحظة قادمة من لحظات الصدق الأخلاقي والحكم الذاتي، بحيث أن إمكانية كون الاعتراف مجرّد كذبة، تتزايد بالتناسب مع صدقه. والنتيجة تتضاعف عبر حقيقة أننا

نكتشف هذا الخداع في لحظة من لحظات السرد عندما تبدأ الضمائر السردية في الاستسلام للضغط، لكي تذكّرنا بصعوبة إخبار جيكل وهايد كتابةً كل على حدة. وبعد بضع صفحات من السرد التي يكون فيها هايد هو مرجع 'أنا' السرد، وترحيل جيكل إلى الشخص الثالث، تصل أزمة الهوية السردية في لحظة إدراك ذاتى ميتاسردية إلى الذروة: 'أقول هو،- لا أستطيع أن أقول، أنا'. إن الخروج من صوت سردي إلى صوت آخر، واللامعقولية المنطقية لجملةٍ تقول 'أنا' ثلاث مرات يستحيل فيها استخدام هذا الضمير، تكمن في التباس تبئير جيكل السردي عبر هايد- بين هايد بوصفه راوياً narrator وهايد بوصفه مروياً narrated.

إن اعترافاً خيالياً يستلزم إنتاجَ مفارقات تَنْتُجُ عن التوتّر بين المتخيل والحقيقة. إلا أن بعض السرود سوف تُبْرِز أكثر من غيرها صعوباتِ استخلاص الحقيقة من الأكاذيب بتمثيل التوتر داخل السرد بوصفه مشكلةً تتعلق بالموثوقية reliability. إن السرد الذاتي، في المتخيل كما في الحياة، يمكن أن يُوَلّد دائماً هذا النوع من الشك؛ ولكن عندما نتناول قصةً تُخْضِعُ الراوي إلى انقسام ثنائي متكاثر، تلتقي أجزاؤه عند نهايتها، يحدث انقلابٌ غريب. يبدو الأمر وكأن السرد يتقدّم باتجاه حقيقة يمكن أن نلمحها جزئياً فقط في ازدواجية جيكل وهايد: تحطّم سفينة الذاتية في الشكل السردي عندما لا يعود بإمكان حيل المسافة الزمنية وعنوان الذات للشخص الثالث تفادي الصدام.

الكتابة والرؤية

إن المشكلة التي كنت أشير إليها هنا يمكن التخلص منها بسرعة بواسطة معالجة سينمائية للقصة. إن السرد السينمائي يميل إلى الإيحاء بالموثوقية الكاملة وتأثير الكاميرا على قضايا الهوية، على قاعدة الرؤية هي التصديق. إن نوع أفلام المحكمة، على سبيل المثال، يفصل عادة بين عدم موثوقية صيغ مختلفة من الأحداث باستخدام الكاميرا للكشف عن أحداث الماضي بوصفها تضاداً موثوقاً به لسردها اللفظي. إن الاسترجاعات في نهاية فيلم كولومبو أو أفلام أجاثا كرستي تعمل أقل بوصفها تأييداً لصيغة المخبر الخاصة بالأحداث من كونها إظهاراً للسلطة الكاملة

لتلك الأحداث بوصفها حقيقة. وبالنسبة لسؤال الهوية، يمكن للفيلم أن يخدع فقط من خلال استخدام الأقنعة المطاطية غير معقولة والبدلاء غير المحتملين، بل وحتى هذا لن يضعف موثوقية الوسيط ذاته. هناك شيء في الرؤية، حتى الرؤية الخيالية، تلغي سلطة السرد اللفظي.

إن التوتر بين الرؤية والكتابة صناعة متنامية في السرديات المعاصرة. إن الرؤية والكتابة في البلاغة الكلاسيكية، كثيراً ما تم فهمهما بوصفهما وسيطين متكاملين، ليس فقط لأن بالإمكان تجاور الصورة والنص بشكل منتج، ولكن لأن قدرة النص على التصوير وعلى استحضار الرؤى، كانت جزءاً من قوّتة. لقد كان المصطلح البلاغي eckphrasisيشير إلى قوّة الكلمات في خلق صورةٍ أو مضاهاة التصوير الزيتي، ومثلت صيغة هوراس- ut pictura poesis– (في الشعر كما الرسم) الرأي الراسخ بأن الكتابة كانت تستهدف محاكاة العالم الذي تصفه أو أن تكون نسخة منه. هذه واحدة من الافتراضات حول الكتابة التي لم تعش طويلاً في السرديات المنهجية. إن "النقاد الجدد"The New Critics ربما أفادوا من مقولتي العرض showing والسرد telling كما لو كانتا صيغتين تكميليتين للسرد اللفظي، ولكن كان الاتجاه منذ البنيوية هو تصنيف أيّة تجربة بصرية تستحضرها الكلمات في منظورات قواعدية وبنيوية. وحديثاً، كان هناك اهتمام مجدد بتفاعل الكلمات والصور، ليس فقط بوصفها تجاورات متعددة الوسائط، وإنما من حيث قوة الكلمة المكتوبة في بناء الصور. لقد كان يتم طرح الموضوع غالباً بلغة صراع القوة بين الكلمات والصور، أو من خلال الفكرة الواسعة بأن الكلمات، إلي حدٍ ما، في حالة تراجع في عصر تهيمن عليه الصورة. وأعتقد أن الفكرة الواسعة لصراع القوة هذا شيء من قبيل العبث، إلا أنني مهتم بتقسيم جديد للعمل بين النصوص والصور وهو تقسيم تَعَمَّق منذ اختراع الفوتوغرافيا، الذي يخلق توتّرات داخلية أخّاذة داخل الكتابة. إن فكرة كون اللغة لا تكفي للتعبير عن كل شيء في العقل البشري قد تكون أقدم من التلال، ولكنها تسم أزمة حديثة بشكل مميز بخصوص قدرة الكلمات النسبية على توثيق التجربة البصرية. وفي سياق نظريات ما بعد الحداثة حول الهوية بوصفها إسقاطات ظاهرية وبصرية متزايدة للمعنى، تقع الأزمة في قلب سؤال أهمية السرد بالنسبة للهوية. وأحد

وجوه التوتر بين الكلمة والصورة في الدراسات الثقافية على وجه العموم نوعٌ من تحول القوة بعيداً عن المظاهر اللسانية للهوية باتجاه العلامات المرئية للهوية مثل الملبس، والجسد والوجه.

إن أحد الأشياء الطريفة حول دكتور جيكل هي أن المظهر الخارجي يعمل بشكل واضح بوصفه استعارة للطابع الأخلاقي للروح، ورغم ذلك يواجه السرد صعوبةً جمَّة في نقل تفاصيل تلك التجليات الخارجية للهوية. إن هايد، الراوي بضمير الغائب، يخبرنا أنه 'لم يُصَور فوتوغرافياً قط'، و'القليلون الذين تمكّنوا من وصفه اختلفوا بشكل كبير'. لقد اتفق الجميع على أن وجه هايد وجسده كانا مشوهين، إلا أن أياً من الملاحظين لم يتمكن من صياغة ذلك في وصف لفظي. إن المحاولة الأولي التي قام بها مستر إنفيلد لم يكتب لها النجاح:

> ليس من السهل وصفه. لقد كان هناك خطأٌ ما في مظهره؛ شيء منفر، شيء ملعون. لم أصادف في حياتي رجلاً أشعر تجاهه بكل هذا المقت، ولسبب أجهله. لابد و أن التشوه قد طاله من نواحٍ أخرى، إنه يعطي شعوراً قوياً بالتشوه، على الرغم من عجزي عن تحديد مصدره. إنه رجل غريب المظهر على نحو استثنائي، لا يمكنني أن أحدد شيئاً غير مألوف. لا يا سيدي ليس لدى ما يمكن عمله؛ لا يمكنني وصفه. ولا تلق باللائمة على الذاكرة؛ لأنني أزعم أننى أراه ماثلاً أمامي في هذه اللحظة.

إن استحالة التعبير عن مظهر هايد على أحد المستويات مجرد جزء من الرعب والتشويق: الرعب يتولد عادة عبر الإيحاء وليس الوصف، حتى في الأفلام. وما يجلب الإحباط هنا هو أنه بينما تكون صورة هايد واضحة في ذاكرة إنفيلد، تتمثل تجربة القارئ في مؤقتية وعدم كفاية اللغة لتحديدها. إن وصف أترسون الأول مُضَمَّنٌ بالمثل في أشياء لا يمكن النطق بها:

> كان مستر هايد شاحباً وقزماً؛ إنه يعطي الانطباع بالتشوه من دون عيب جسدي تستطيع أن تسميه، كان يتميز بابتسامة كريهة، لقد حمل نفسه للمحامي بمزيج قاتل من الخجل والجسارة، وكان يتحدّث بصوت أجش، هامس، ومكسور بعض الشيء. كانت كل هذه الأشياء تصب في غير صالحه؛

ولكن لم يكن بإمكانها مُجتمعة تفسير التقزز والاشمئزاز والخوف الذي كان يشعر به أترسون تجاهه. 'من المؤكد أن هناك شيء ما آخر' قال الرجل المهذب الذي تملكته الحيرة. 'هناك ما هو أكثر، ليتنى أستطيع تسميته'.

لقد فشل السرد على الدوام في تصوير قناع الشر، أو التصريح بأن نقل تعقّده كان شيئاً يتعدّى قدرة الكتابة. ويتم تذكيرنا عدّة مرات بعتامةِ ولا نفاذيةِ الكتابة في هذا الشأن على نحو غير مباشر، عندما تُستخدم استعارة الكتابة لوصف وجه هايد، أولاً بواسطة أترسون الذي يقرأ 'توقيع الشيطان' عليه، ثم في اللحظة الحاسمة للوصف الذاتي عندما ينظر جيكل لأول مرة لهايد في المرآة ويبصر الشر 'مكتوب بشكل عريض وواضح على الوجه' وعلى الجسد 'بصمةُ التشوه والتحلل'. واللحظة التي نأمل فيها التغلب على عتامة الكتابة في شفافية الرؤية يتم تدميرها بواسطة استعارة الكتابة، كما لو أن بإمكان الكتابة أن تعكس نفسها في لحظة الكشف.

إن الكاتب ينظر في المرآة ويعاين الكتابة. إنها استعارة تدمّر على ما يبدو تطلّعات الكتابة في أن تصور، أو تعكس شيئاً غير ذاتها. يتم التأكيد على هذا في اللحظة التي يقتحم فيها كل من بوول وأترسون غرفة جيكل لحظة موته ويكتشفان سرد الطبيب على المنضدة إلى جانب المرآة التي كان جيكل قد شاهد فيها تحوله. ولكن ما الذي يتعين علينا عمله بهذه الاستعارة المعقدة؟

وبعد ذلك، وفي أثناء تفحّصهما للغرفة، صادف الرجلان المرآة الشيفال، التي نظرا في عمقها برعب لا إرادي. ولكنها كانت قد تحوّلت لكي لا تظهر لهما أي شيء عدا الوهج الوردي المتراقص على السقف، والنار التي تومض في مئات التكرارات على الواجهة اللامعة للمكابس، وملامحهما الشاحبة والموحشة التي تثير الرعب.

'كانت هذه المرآة أحد الأشياء العجيبة، يا سيدى' همس بوول.

'لا شيء أعجب منها بكل تأكيد'، ردد المحامي بنفس النبرة. 'وما الذي'- حبس أنفاسه لحظة ثم أردف متغلباً على ضعفه: 'ما الذي يبتغيه جيكل من ورائها؟'.

هذه مرآة مثيرة. إنها على أحد المستويات، مفتاحٌ لِلُّغز غير القابل للحل، إذ تشير الإجابة على السؤال البلاغي للمحامي لطبيعة التجارب التي يجريها جيكل على مظهره. إلا أن بوول يصفها باعتبارها شاهداً، لقد عايَنَت ما هو أكثر بكثير مما أدركه بوول أو أكثر مما يمكن للقارئ رؤيته أبداً ككل: وجه هايد بالإضافة للأحداث غير المروية بين نهاية اعتراف جيكل وهذه اللحظة. ومن ثم، فالمرآة تعمل بوصفها استعارة للرؤية التي لا يملك القارئ مدخلاً لها غير فعل الكتابة. إلا أن استجابة أترسون لبوول تعقّد الاستعارة على نحو لا يقاس. إن المرآة، التي تتيح على مستوى حرفي رؤية الشخص لنفسه، لم تَرَ شيئاً أكثر غرابة من نفسها. وحتى عندما يتم تشخيص المرآة بوصفها شاهداً، فإنها سوف تكون قادرة فقط على مشاهدة نفسها بالنظر في مرآة أخرى. وإحدى طرق قراءة هذا هو رؤيته بوصفه قلباً لدوْرَي المرآة والوجه، حيث تنظر المرآة في وجه أحد الأشخاص فلا ترى إلا نفسها. بعبارة أخرى، تكون المرآة التي ترى نفسها في أحد الوجوه استعارةً للوجه الذي يرى نفسه في مرآة، ما يسفر عن خلطٍ يتسبب في عدم التمييز بين الأشياء. في أي من الحالتين، تستحضر الصورةُ نوعاً آخر من الارتداد الذي لا يتوقف: نكوص لا نهائي للمرايا التي تعكس بعضها بعضاً بالتبادل.

إن العلاقة بين المرآة وسرد جيكل الذاتي يمكن رؤيتها بوصفها الأمل المعقود على قوّة الكلمات في خلق الصور والخوف الذي تولّده من خلق الصور. وبوصفها استعارة للانعكاس الذاتي، يكون الأمل هو أن يحقّق سرد جيكل إشراق الرؤية الذي عاينت به المرآة الأحداث في هذه الغرفة الخاصة، أو من الأفضل، أن يقدّم السردُ عمق الفهم الذي لا تستطيعه المرآة عندما يتفحصها أترسون وبوول. والخوف هو أن يعجز السرد الذاتي، مثل المرآة، عن نقل تلك الرؤية الخاصة، أو أن يتفحص أترسون سرد جيكل انتظاراً للعمق وأن يرى فقط الوجهَ الشاحبَ لخوفه الخاص. إن وظيفة ميتا سرد المرآة تُوازِن في هذه اللحظة بين الأمل في الكشف عن كل شيء والخوف من عجز اللغة عن الكشف التام، مثل ترددها بين صيغتي الرؤية والكتابة بوصفهما المرشد الأكثر موثوقية لعمق الأحداث. والحيلة الأساسية هنا التي تشجع هذا التأويل الميتا سردي هي وضع أترسون بموازاة القارئ. إنه مرشدنا، مخبرنا، مصدر حكمنا ومدخلنا لاكتشافٍ أبعد. إن دوره كقارئ بديل يتّضح تماماً عند هذا الحد من السرد، بعد أن

قادنا من المشاهدات الخارجية إلى الغرفة الداخلية، التي يخوض فيها انتقالاً من كونه شخصية في السرد إلى قارئ لـ'السردين اللذين كان يتعين فيهما تفسير هذا السر'. إن السرد نفسه ككل قد جرى تنظيمه بوصفه رحلة في الحياة الداخلية. إنه يُنَظِّم فعل السرد الخاص بجيكل بوصفه كشفاً للحقيقة الكامنة خلف المظاهر، بوصفه سيرورة للتعرية، ونزعاً لطبقات الإخفاء للكشف عن المظاهر الخارجية للكتابة أو حقيقة كون الكتابة هي القناع الأخير.

لعل هذا يساعد في تفسير لماذا كانت دكتور جيكل ترديداً لأصداء المعاني النفس تحليلية بالنسبة للقارئ الحديث. لا يكمن الأمر فقط في كونها استعارة سردية للنفس المنقسمة، ولا حتى لأن الانقسام يتم تكراره في الفصل بين النفس كذاتٍ وموضوعٍ للسرد الذاتي، ولكن لأنها أيضاً تنظم صراعاً بين الصورة والنص بوصفهما صيغتين من صيغ الذاتية والتطابق، مثل المرآة مقابل السرد الذاتي. وبينما يبدو أن منطق الكشف والاعتراف يرفع فعل السرد فوق الرؤية بوصفه المرشد الموثوق به للهوية، العمقَ مقابل السطح، هناك منطق قوي مضاد يذكرنا بوجود عمى في بصيرتنا، بسبب عجزنا عن رؤية هوية الراوي في الحاضر أكثر من عجزنا عن رؤية وجه هايد من خلال مادية الكلمة المكتوبة. فإذا كانت لصورة المرآة هيمنةً على زمن الحاضر، فإنها تعجز عن استيعاب الهوية من خلال الزمن؛ وإذا كان للفعل الذاتي سيادة على الأحداث الماضية، فإن الزمن الحاضر يمثل أزمة في قوته. وهذا أبعد من أن يكون منطقاً عاماً حول قوة الصورة أو النص على تمثيل الهوية. أنه أشبه ما يكون بطريقة وضع سر هذا النص في التوتر بين دلالة الوجه ودلالة زمن السرد، في الارتداد المنطقي داخل صيغتي الذاتية وبينهما معاً.

الوعي الذاتي الواعي بذاته

بدأت هذا الفصل بالقول بأنه لكي يتخذ الوعي الذاتي شكلاً سردياً، كان عليه أن يتخلّى عن الوعي الذاتي بلحظة فعل السرد narration. وهذا يضع الوعي الذاتي في نفس الوضع المنطقي للكذب، بمعنى أنه عندما يكون المرء واعٍ بذاته على نحوٍ ذاتي الوعي، يتم التشكك في حقيقة السرد الذاتي ويمكن لأيّة قيمة علاجية أن تضيع:

عندما يصبح المرء على وعي بأنه يؤدي أو يحول نفسه في فعل السرد، فإن ذلك يكون على حساب القوة التقريرية للسرد بوصفه استعادة لأحداث الماضي. فعندما أروي قصتي الخاصة، يتوجب على إنكار أنني أبدع نفسي في أثناء ذلك لكي أصدق أنني أكتشف نفسي.

ويمكن قول الشيء نفسه عن العلاقة بين السرد والسرديات، أو بين سردٍ خاص وقراءتِه. قد أكون بصدد إعادة اختراع القصة تبعاً لاهتماماتي الخاصة، ولكن لكي أفعل هذا يتعين عليَّ أن أتظاهر بأنني أكتشف شيئاً كان موجوداً بشكل موضوعي في المقام الأول. ويبدو الأمر كما لو كان من المتعين إغفال المظاهر الإبداعية والإنجازية للقراءة بشكل مؤقت للإبقاء على فوضى الوعي الذاتي في أمان. هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكنني بها فهم الفكرة المرتبطة بنقاد مثل دي مان وجيه هيليس ميلر، كون التفكيكية شيئاً يفعله النص ذاته بلا أي تدخل من جانب الناقد. إن 'التفكيكية' بالنسبة لدي مان 'ليست شيئاً أضفناه إلى النص ولكنها شكلت النص في المقام الأول' (1979، 14)؛ و'التفكيكية' بالنسبة لميلر 'ليست فكاً للنص ولكنها دليل على أنه فكك نفسه بالفعل' (1976، 141). والمشكلة هنا هي أن القراءة تفترض شفافيةً للغتها الخاصة بينما تنكر إمكانية الشفافية، وترى سيرورةَ تفكيكِ الوهم المرجعي كما لو كانت شيئاً يحدث بشكل مستقل على رف الكتب بعد أن ينصرف الجميع للنوم. وأريد أن أطرح هذا كسؤال حول القراءة التي قدمتها تواً لدكتور جيكل– هل قُمْتُ بتفكيكها أم أنها فككت نفسها؟- ولاسيما أنها قراءة تحاكي نقاداً مثل ميلر ودي مان. إنها تحاكي في واقع الأمر جيلاً كاملاً من النقاد الذين يرون النصوص الأدبية أليغوريات لأجزاء من نظريتهم الأدبية والذين يلمحون باستمرار أن ذلك هو ما تدور حوله النصوص بالفعل.

إن القراءة المقدمة هنا كانت ترمي لإظهارِ وجودِ شيء شيزوفريني متأصل في مبدأ السرد الذاتي. لقد كانت تهدف، من ثم لربط سرد دكتور جيكل بأفكار الفصل الأخير، الذي كانت تتمظهر فيه ثقافةٌ بأكملها تسرد ذاتها بوعي ذاتي، مستعينةً بفكرة الانضغاط الزماني المكاني التي يستلزمها ذلك. لقد كان من المريح بشكل واضح أن

يكون الموضوع الذي تتناوله دكتور جيكل هو الشيزوفرينيا، مريحاً أن تتضمن عنواناً ذاتياً للشخص الثالث وأن يلتقي الشخص الثالث بالـ'أنا' السردية مع اقتراب النهاية في شكلي جيكل وهايد. هل كان أيضاً من المريح أن أجد موضوع عتامة الكتابة في أكثر من مكان، في التباس خط جيكل، وتشخيص المرآة وزوج من الاستعارات الذي يربط الرؤية بالكتابة؟ لقد أعطت هذه المجادلات الانطباع بأن النص نفسه يتيح منظورات ما بعد بنيوية حول الطبيعة المتنوعة للذاتية، وخارجيةَ الكتابة والمرجعيةَ الذاتية للسرد. بعبارة أخرى، كنت أعيد كتابةَ نصٍ مشهور، يُعتَقَدُ بشكل طبيعي أن موضوعه هو الازدواجية الأخلاقية للطبيعة البشرية والسايكولوجيا التناقضية التي تنتجها الضوابط الأخلاقية، كما لو كان لأمر يتعلق بالنظرية الأدبية والثقافية.

لم أختر دكتور جيكل لارتباطها بمحاجتي. لقد تم اختيارها لي بواسطة محرر السلسلة الذي أراد أن يكون لهذه المناقشة المنشورة في هذه السلسلة نقاط إحالة أدبية مشتركة. لقد قمت على أيّة حال، بتفحصها واضعاً خطوطاً بالقلم الرصاص على تلك الأجزاء التي كانت تشير إلى فعل الكتابة نفسه أو التي كانت توضح صعوبات في منطق السرد الذاتي. ولقد استعرت بشكل مكثف من مجادلة إحدى المحاضرات التي كنت قد ألقيها بشكل منتظم حول السرد الذاتي في نص مشابه، هو نص هوج اعترافات آثم مسوغ Confessions of a Justified Sinner الذي يروي فيه راوٍ مُقَوَّم كم كان كذاباً. باختصار، لويت عنق النص لكي أقول ما أردت أن أقوله، وأعدت كتابته بوصفه متخيلاً نظرياً على أساس الدليل الانتقائي selective evidence، وترجمته خلسة متكلماً من خلاله كلاماً باطنياً من دون أن أحرك شفتي.

لقد كانت السرديات تفعل ذلك لما يقرب من عشرين عاماً حتى الآن. ومر ذلك بمرحلتين: الأولى كانت نيّة جماعية لقراءة النصوص بوصفها أليغوريات لمشكلات المعرفة اللسانية أو القراءة، والثانية كانت تسييس الأليغوريا، للعثور في النصوص على لاوعي سياسي وأيديولوجي. في المرحلة الأولى كان أفق كل شيء بما في ذلك السياسة هو اللغة، وفي المرحلة الثانية كان أفق كل شيء بما في ذلك اللغة هو السياسة. ومن الواضح أنهما يتمتعان باتساع يكفي لكي يكونا أفقين. فلو افترضنا أنني

قمت بحركة في السرديات تقوم على أن أفق كل شيء هو كرة القدم أو محاولة قراءة دكتور جيكل بوصفها أليغوريا لنادي مانشستر يونايتد في موسم 1997-98، فسوف أشق طريقي بجهد. وهذا يخبرنا، على الرغم من ما قد يبدو عليه من وقاحة، بشيء مهم: أن بعض النصوص أكثر عالمية ناراتولوجياً من غيرها. وسوف نجد في أي سرد دليلاً يدعم أي قراءة أليغورية تقوم على اللغة أو الأيديولوجيا، وهذا يعني أن العلاقة بين مثل تلك القراءة والنص- الموضوع أكثر تبادلية مما كنت ألمح: كون قطبَي الاكتشاف والاختراع، أو الموضوعية والذاتية، أو الأقوال التقريرية والإنجازية شديدي الارتباط عبر سيرورة تفاعل. أعذرني إذا كنت أؤكد على البديهي، إلا أن السرد وقراءته يكونان في حالة حوار مع بعضهما البعض. إنهما زوج من الاعتماد المتبادل، مع أو بدونnec tecum nec sine te، دَرْزَة تبقي عليهما منفصلين وتمنعهما من الافتراق في ذات الوقت. إن السرد لا يتحدث بنفسه. إنه يحتاج لقراءةٍ تستنطقه، وسوف تكون القراءة دائماً نوعاً من الكتابة، ولكن القراءة لا يمكنها تأويل النص في إطار من الحرية الكاملة، لا يمكنها قول أي شيء تريده. يوجد دائماً نوع من المراوحة بين الموضوعية والذاتية في القراءة: إن القراءة تبدع السرد بنفس القدر الذي يبدعها.

واستعارة مفيدة لوصف علاقة الاعتماد المتبادل هذه، هي استعارة المرآتين المتقابلتين اللتين تواجه كل منهما الأخرى. إنها استعارة مفيدة لأنها تحمل الإحساس بالقراءة بوصفها تحسم موضوعها ويحسمها. إن بالإمكان، من خلال متابعة قراءة ديريدا للشاعر فرانسيس بونغ في 'النفس: إبداعات الآخر' Psyche: Inventions of the Other (1989) وقراءة جاشيه لديريدا في ظهر المرآة The Tain of the Mirror، رؤية الاستعارة بوصفها استعارة تعادل بين الرقائق التي تغطي ظهر المرآة، المادة الفضية التي تمنع الشفافية وتجيز إبداع الآخر، بالكتابة. وتبعاً لهذا النموذج، تكون قراءتي لدكتور جيكل قراءة تصطدم بغيرها، ولكن لكي أُجيز القراءة، على النحو الذي يحدث مع أيّة طريقة شفافة أو أمينة مع النص، أجدني مضطراً للتنكر أو تطبيع لحظة القراءة بالطريقة نفسها التي يضطر بها دكتور جيكل إلى تطبيع لحظة السرد بدعوى الموضوعية. ولا أريد أن أتوه في هذا الارتداد المنطقي الجديد. أنا فقط أريد ملاحظة أن النقد، على الرغم من كل وعيه الذاتي الجديد حول إنتاجه الفعال

للموضوع، لم يفلت حقيقةً من ثنائية علاقة الذات- الموضوع ولجأ إلى استراتيجية أكثر خبثاً: لقد أزاح النموذجُ المنظوريُّ للنظرية النموذجَ اللساني في السرديات لصالح شيء غير منظَّر له كليةً وفق علاقات الذات- الموضوع. لقد ناقشتُ في موضع سابق من هذا الكتاب فكرة أن الانتقال الأهم في السرديات كان باتجاه هدم الحد الفاصل بين السرد والسرديات. وعموماً، سوف أرى هذا انتقالاً إيجابياً تماماً على قدر ما هو موجّه ضد تأكيدات السرديات بوصفها علماً استدلالياً. ولكني أعتقد أن فكرة الاستعارة النظرية غير المُنَظَّر لها– مثل مرآتي– التي تقسم بشكل غامض المسؤولية عن الاستبصار البلاغي بين القراءة والنص نفسه، عَرَضٌ جانبي غير مرغوب فيه.

إن قراءتي تقترح، على نحوٍ مراوغ فيما أظن، أن مرآة ستيفنسون استعارةٌ نظرية، أليغوريا غير مقصودة لكل شيء أفكر فيه يتعلق بمنطق السرد الذاتي، وموثوقية الكتابة والعلاقة بين المتخيل والنقد. إنها توحي بأنني قد اكتشفت في الاستعارة تغليفاً للتفكيكية، ومن ثم لم تكن تلك التفكيكية شيئاً جلَبته إلى النص، وإنما شيء شكَّله في المقام الأول. لقد ادعيت أنني اكتشفت حقيقةً كنت قد أبدعتها جزئياً على الأقل. لقد كذبت، ولحقت كذبتي بي، والآن، وأنا أكتب، أرقد ميتاً.

السحب السود للتنوير:

السوسيو- سرديات و*قلب الظلام*

قلب الظلام لكونراد هي الرواية الأكثر تناولاً بالتحليل في التاريخ. لقد استُخدِمَت لإظهار كل شيء في عالم السرديات Narratology، وسوف أستعين بها هنا لكي استقصي بعض الانتقالات التي مرت بها السرديات في الأعوام الأخيرة. وأود أن أبدي ملاحظة بسيطة بأنه على الرغم من تنوّع وتمزّق وتفكيكية الدراسات الأدبية، فإن السرديات مصدر مشترك، مجموعة محددة من المصطلحات والمفاهيم التي يمكن نشرها بواسطة نقاد ذوي اهتمامات مختلفة تماماً. إن السرديات ليست مدرسة نقدية وليست أحد فروع الشكلانية كذلك. لقد اتبعت السرديات المسار نفسه الذي اتبعته العولمة بشكل من الأشكال. لقد تطوّرت إلى وحدات أصغر في الوقت نفسه الذي التقت فيه في معجم مشترك على نحو متزايد ذي أهداف أصغر متشابهة أكثر فأكثر. وتشكل هذه الظاهرة تحولاً عميقاً من حالة النقد السردي في الخمسين سنة الماضية، عندما مال النقاد لاستمداد المصطلحات والمفاهيم النقدية من مصادر مختلفة، تمتلك أهدافاً وافتراضات غير متكافئة. وربما كان التغيير الأكثر وضوحاً هو التحول من خوف واسع النطاق من النظرية في النقد السردي ومقاومتها إلى قبولٍ بالجملة تقريباً لمنظوراتها ومناهجها، إلى تعميد منظرين معينين كانوا قد أصبحوا المرجع المشترك لسرديات مختلفة.

وتُظْهِرُ سيرورةُ التوحيد القياسي الناراتولوجي أيضاً علامات انضغاط الزمان الذي وصفتُه بالإحالة إلى التسويق المتزامن لمساحيق الغسيل الأصلية والبيولوجية. أي، أن الكثير من المفاهيم المؤسِّسة للسرديات التي كان ينظر إليها بشيء من الريبة في

لحظاتها التاريخية الخاصة وجدت أسواقها في التاريخ الأكثر حداثة جنباً إلى جنب مع التطورات الجديدة. ليس فقط لأن التبصّرات التأسيسية لتحليل وجهة النظر الخيالية ما تزال قيد الاستعمال أو أن تمييزات السرديات البنيوية تمتلك صلاحية سارية المفعول، وإنما لأن المفاهيم الناراتولوجية الحديثة قد وجدت مصادر وحيها في التفكير السياسي، والتاريخاني والديالكتيكي الذي ربّما كان قد تعرض للتهميش بسبب هيمنة النقد الشكلاني. لهذا السبب، يمكن الإحساس الآن بالإسهام الذي قدّمه للسرديات نقادٌ مثل ويليامز، وباختين، وفولوشينوف، وألتوسير، وماشيري بصفة عامة في الدراسات الأدبية لأول مرة. وفي الوقت الذي كانت فيه هذه الأسماء تُستخدم في منتصف الثمانينيات بوصفها أسلحة مضادة في مواجهة نقاد مثل بروب، وغريماس، وجينيت، وتودوروف، وبارت، وديريدا، ودي مان، وميلر وآخرين في مطلع الألفية، لم يعد هناك الإحساس نفسه بالصراع بين المدارس. سوف يشكك البعض في هذا، فقط إذا أساؤوا فهمي. أنا لا أوحي بأن النقد السردي المعاصر إجماعٌ هادئ، بقدر ما أعني أن انحياز بعض المنظرين من ذوي الاهتمامات النقدية لم يعد من السهل تعيين موقعه أو تحديد مساره. ومثال جيد هو التغيير في الطريقة التي استخدم بها علماء السرد التحليل النفسي في العقد الأخير. فعندما تخصصتُ في النظرية الأدبية في منتصف الثمانينيات، كان الناقد اللاكاني الشخصَ الوحيد متداخل الاختصاصات الذي جرفه تيار الديريديين... ومنذ ذلك الوقت، كان النقد اللاكاني لفرويد مصدر إلهام لكل قضية تقريباً في الدراسات الأدبية والثقافية وأصبح قاعدة المنظورات الحديثة في الدراسات السينمائية، والتقليد الجديد في الحركة النسوية والإلهام غير المعلن في الغالب لأجزاء كثيرة من نظرية ما بعد الكولونيالية. لقد قطع التحليل اللاكاني، ربّما جنباً إلى جنب مع نقد استجابة القارئ، شوطاً باتجاه تلبية الطلب المتزايد من مجالات مختلفة من النقد لأخذ قراء ذوي هويات مختلفة في الاعتبار. وسوف أجادل أيضاً بأن التحليل النفسي قد واجه حاجةً إلى النقد السياسي على وجه العموم لقول شيء مهم ومحدد حول السرد، مزوّداً الماركسية بمفهوم الوعي السياسي ومحرراً ناقداً مثل ألتوسير، وماشيرى، وجيمسون من البحث التقليدي عن أليغوريا الطبقة والواقعية الاشتراكية.

هل يمكن أن تكون لصناعة النشر الأكاديمية يد في هذا التغيير؟ ليست الأعمال التي ذكرتها فحسب هي التي تجمع المفاهيم الناراتولوجية معاً في كتيبات يمكنها أن تحدث هذا النوع من التقارب. إن موت المونوغراف الأكاديمي ونمو المختارات النقدية أو دراسة الحالة في الأداءات النقدية يمكن أن يكون أيضاً أحد العوامل. أنا أفكر هنا على وجه الخصوص في طبعات النصوص الأدبية، مثل رواية قلب الظلام التي تقدم عدة منظورات نقدية مختلفة حول النص الذي تزايد اعتماد الناشرين عليه. إنها لعبة جماعية بالنسبة للأكاديميين الأدبيين أن يحاولوا التمييز بين القراءات، لقد أصبحت من الصعوبة حد استحالة التفريق بينها. إنني أتعاطف بقوة مع إيلين جوردان في مقدمتها لمجلد جوزيف كونراد لسلسلة نيو كيسبوكس New Casebooks:

> تنتمي هذه الأوراق للنقد ما بعد الكولونيالي أكثر مما تنتمي للنسوية، ولكن لا يوجد عداوة ضرورية. لقد أدت النسوية شأنها في ذلك شأن الماركسية إلى التفكير السياسي والثقافي ا لأكثر اهتماماً على نطاق عريض بالاختلافات، وهذا في حقيقة الأمر هو التطور الهام في النسوية الحديثة: ليس 'ما بعد النسوية'، ولكن الإلحاح على النسوية ضمن مساجلات ونضالات أخرى، وإلحاح المسجالات والنضالات الأخرى ضمن النسوية. (1996، 8)

وتكمن صعوبة هذا المجلد في وجود نقاد قليلين متبقين ممن يمكن تصنيفهم أعضاء عاملين في إحدى الحركات أو الجماعات، كما تلاحظ جوردان في سطرين لاحقين: 'بعض المقالات في هذا المجلد تشجع منهجية حصرية. إنها تستجلي عادة عدة مقاربات: السرديات مع التحليل النفسي، الماركسية مع كليهما، النسوية مع التفكيكية'(1996، 8). وحتى عندما يُعْتَد بالقراءات بوصفها منهجيات حصرية، فإنها تتعدى على ما يبدو على مادة كل منها. إنني لا أحب موقف هذا السوبرماركت من المنهج النقدي، وأنظر إلى الصعوبات المميزة التي تبدأ في مواجهتها نظرةً إيجابية، ليس فقط لأنها توحي بأن المصادر الناراتولوجية يمكن استعارتها عبر الحدود، وإنّما أيضاً لأنها تحرّر قضايا مثل الجندر، والعرق، والطبقة من الجيتوهات التي تقيدت بها تقليدياً. إن مشكلة تمييز مقاربة نقدية واحدة عن غيرها ليس في واقع الأمر مشكلة

تجانس كل القراءات بقدر ما هي مشكلة غياب أي قاسم مشترك ملموس بين القراءات التي تنتهي باللاحقة ism.

إن عمليات الانتقال والتلوث بين مناهج نقدية مختلفة وثيق الصلة بصفة خاصة بالتلقي الحديث لقلب الظلام نظراً لأنها نص أسلم نفسه للجدل الذي احتدم بين النقد الشكلاني والنقد التاريخاني في وقت مبكر من القرن العشرين. لقد كان نصاً شكلياً، سرداً واعياً بذاته بدرجة عالية، منح مشكلات السرد والرؤية عبر الكلمات اهتماماً أولياً، ومع ذلك كان محتواه الظاهر نقداً للإمبريالية الأوروبية من خلال نموذج دولة الكونغو الحرة. ويبدو من العبث أن يقدم ذلك أي نوع من الثنائية، ومع ذلك نادراً ما تناولت التحليلاتُ المبكرة المظاهرَ الشكلية والتاريخية معاً. لقد كان هناك اتجاه لأن تركز القراءة على مظهر واحد فحسب، ليس بسبب عدم وجود مظهر آخر، وإنما لكونه كان يُرى بوصفه اهتماماً تابعاً: كون الشكل السردي مجرد حامل للأفكار التاريخية أو كون السياق الإمبريالي ذريعةً لتبصراتٍ أكثرَ سمواً وعمومية في الطبيعة البشرية. لقد أكدت هيمنة الشكلانية في الجزء الأول من القرن النظر إلى خصوصيات التاريخ بوصفها قضايا عَرَضية أو حواملَ أليغورية، بحيث كان السياق الكولونيالي لرحلة مارلو تابعاً لمظهرها السردي ذي المرجعية الذاتية، أو قراءتها بوصفها رحلة رمزية داخل مشهد داخلي. لقد كانت أفكارُ رحلةٍ داخلية أو رحلةٍ رمزية تخدم القضية الشكلانية بفضل اتجاهاتها المُعَمِّمة، وتعاليها على الخصوصيات التاريخية والتفاصيل الجغرافية.

وأحد الأشياء على المحك في تراتبية العام والخاص كان طابع الحداثة العليا ككل. لقد كانت الرواية الحداثية حتى وقت قريب تُعْرَف بصفة أساسية بأنها تَحَوُّلٌ من الواقع الخارجي إلى الواقع الداخلي. لقد قدم تمثيلُ الذاتية تحدياً جديداً وأزمةً جديدة: هل اللغة مناسبة لنقل المظاهر الداخلية؟ وتقليدياً، فهمت لغة المتخيل الحداثي على أنها استجابة لهذه الأزمة: تشعير النثر، تفتيت البنية السردية، أشكال جديدة من التبئير، ووعي ذاتي جديد باللغة والبنية السردية كان ينظر إليها بوصفها محاولات للتعامل مع المطالب الجديدة للمشهد الداخلي. لقد نُظِرَ إلى الرواية

الحداثية على أنها تجربة جمالية مقلوبة، تدير ظهرها للتاريخ لاستكشاف العلاقة بين المواضعات السردية وإمكانات الاستكشاف الذاتي الداخلي. إن تحليل وجهة النظر، المستحَوذ عليه من قبل التقنية السردية بوصفها مدخلاً إلى الذهن، صاغ الحداثة وفقاً لهذا القالب، هذا الاقتران بين التجريب الجمالي والمظاهر الداخلية.

لقد كانت إعادة قراءة الحداثة تستلزم أنواعاً مختلفة من المراجعة التاريخية. وكانت إحدى القراءات هي محاولة كسر العلاقة الدائرية بين هذا الرأي حول الحداثة ككل، والمعيارية المفرطة لنصوص مثل قلب الظلام التي تمثلها أفضل تمثيل، عن طريق قراءة نصوص أخرى بدلاً من ذلك. وليست هذه هي الاستراتيجية التي أريد أن أركز عليها هنا الآن، كما إنها ليست الاتجاه السائد في مراجعة الحداثة التي كانت إعادة قراءة لنصوص معيارية بشكلٍ فائق على نحو ينتج تعريفاً مختلفاً للعصر بواسطة إعادة فتحها للتحليل التاريخاني. لقد جادل جيمسون على سبيل المثال أن أزمة اللغة والتمثيل في المتخيل الحداثي يجب فهمها بوصفها ناتجاً للتغيير التاريخي عوضاً عن فهمها بوصفها انسحاباً إلى النزعة الجمالية. لقد حول عصر الامبراطورية، كما يدعي، التاريخَ إلى كليةٍ يستحيل الإحاطة بها. لم يعد من الممكن حصر التجربة التاريخية داخل القرية الإنكليزية الإقليمية لأن معظمها يقع في مكان آخر. إن العلاقة بين البورجوازية والبروليتاريا لم تعد كاملة في مكان ما، لأن تلك العلاقة في مجتمع عالمي بشكل متزايد تختبر على شكل شظايا فقط. إن أزمة المتخيل الحداثي تكون من ثم تاريخية بكل معنى الكلمة، بحيث يكون تشظي السرد والاهتمام بالمظهر الداخلي أعراضاً لعدم قابلية التاريخ للتمثيل ككل، ويصبح التحديد التقليدي للحداثة أو قراءة قلب الظلام نوعاً من الإنكار الجيوسياسي. يقول جون أبدايك ′الوعي الذاتي صيغة من صيغ الاهتمام التي تتحول في نهاية الأمر باتجاه الخارج′، وهذه طريقة جيدة لفهم التأكيد ′الأعراضي′ الجديد للسرديات المعاصرة: كون الحياة الداخلية ليست انسحاباً من العالم الخارجي للتاريخ والسياسة وإنما تشكلت به. إن قلب الظلام، بكل تناظرها الممتد بين رحلات مارلو الداخلية والجيوسياسية وتشوش عالمها الداخلي والخارجي، أغلفتها ونواتها، تبدو وكأنما تسهم في هذا النوع من القراءة قدر إسهامها نفسه في وجهة النظر الخاصة بالنقد الجديد.

لقد كان للتفكيكية مكاناً غامضاً نوعاً ما في هذا النزاع حول طبيعة الحداثة. لقد وصفتُ في الفصل الثالث العلاقات المعقدة بين الحداثة وممارسات ديريدا القرائية حول جويس، إلا أن قراءات ديريدا ليست في حقيقة الأمر نموذجية لما أصبح معروفاً بعد ذلك بالتفكيكية: إنها تميل إلى الباروديات أكثر مما تميل إلى الأليغوريات، تحاكي النص قيد القراءة عوضاً عن تشكيله كأليغوريا للنظرية الأدبية ما بعد البنيوية. في الفصل السابق افترضت أن النصيرَين الفعليين لهذا النوع من الأليجوريات كانا دي مان وميلر. ولتوضيح التراكم البطيء للمنظور السياسي والأيديولوجي في السرديات، أود تتبع أثر هذه السيرورة من التفكيكية فصاعداً، بادئاً بالانتقال الذي تمثله قراءتان نُشرتا عام 1985: جيه هيليس ميلر، الذي تبدو قراءته لقلب الظلام الآن أليغوريا للتفكيكية ذاتها محصورة بشكل غريب في هواجسها الشكلانية، وكريستوفر ميلر، الذي يبين أن تلك الهواجس الشكلانية يمكن تحويلها إلى معجم للنقد الأيديولوجي واستخدامها لاستنباط اللاوعي السياسي والتاريخي.

إن تحليل هيليس ميلر، ’عودة إلى قلب الظلام‘ Heart of Darkness Revisited، يهدف إلى العثور على ثيمات قراءة ديريدا لسوسير في نص كونراد. إنه يبدأ من الرأي المطروق حول السرد بوصفه صِيغَ على غرار ’البحث التقليدي عن الكأس المقدسة‘، أو قصة يعطي فيها تتبعُ شيء مقدس السردَ حركته إلى الأمام ووعده بشيء يشبه الكشف النهائي. في تلك القصة يصبح البحث عن الكأس بحثاً عن معنى القصة، حيث يكون اكتشاف الكأس هو الحدث الذي يمنح السردَ كله دلالته. إن الرحلة التي يقوم بها مارلو في محطة كيرتز الداخلية في الغابة الكونغولية في قلب الظلام تُرى وفق هذا التصور، شأن الرحلة باتجاه أحد الكشوفات وباتجاه معنى السرد. إن نقطة البدء في تحليل ميلر هى كون هذا النوع من الرحلات باتجاه الكشف هو بنية الأمثولة التي يصل فيها القارئ إلى مغزى أخلاقي واضح ومنسلخ في نهاية السرد مثل ’الجريمة لا تفيد‘ أو ’الأمانة هي أنجع سياسة‘. إن ما يهمه إذاً هو الوصف الذي يعطيه الراوي لطريقة مارلو في رواية القصة:

إن لحكايات البحارة بساطةٌ مباشرة، يكمن معناها الكلي في القشرة الخارجية لثمرة الجوز المعطوبة. ولكن مارلو لم يكن نموذجياً (إذا كان ميله لنسج خيوط الحكايات متوقعاً)، ولم يكن معنى أي حدث بالنسبة له في الداخل مثل نواةٍ وإنما بالخارج، يغلف الحكاية التي يستخرجها فقط كما يستخرِج وهجٌ ما غيماً في تماثل واحد من تلك الهالات الضبابية التي تتجلى في بعض الأحيان على الضوء الشبحي لأشعة القمر.

يجد ميلر في هذا التعليق ثيمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنقد ديريدا للعلامة السوسيرية، كون معنى العلامة لا يكمن بداخلها على الإطلاق، وإنما يقع خارجها في البنية التي تنتمي إليها. إن الأمثولة التقليدية، بالنسبة لميلر، تعزز نموذجاً صريحاً لعلاقة حكاية a tale بمعناها، حيث تكون القصة ذاتها هي القشرة غير الصالحة للأكل التي يتعين إزالتها واستبعادها حتى يمكن تمثُّل معنى القصة' (1989، 211-12). إن حكاية مارلو إذاً لا ترى المعنى وفق نموذج القصة بوصفها قشرة تضم المعنى بداخلها مثل نواة. إن الظلام الذي يقع في قلب حكاية كونراد هو أيضاً شيء يغلفها والذي يمثله استعارياً الأحوالُ الجويةُ المظلمة لرحلة مارلو والسحب السوداء المعلقة فوق نهر التايمز كما يروي مارلو. والبحث عن معنى في حكاية كونراد يشبه البحث عن الكأس المقدسة بمعنى أننا حين نصل إلى كيرتز لا يتم الكشف عن كل شيء. إن المعنى الذي نتوقع اكتشافه في قلب السرد، وطبيعة قلب الظلام، والمغزى الأخلاقي المنسلخ الذي نظن أننا نتقدم باتجاهه، يظل غامضاً. وعند ذروة الرواية، لحظة احتضار كيرتز 'الرعب! الرعب!'، يُحبَط التوقّع ونُتْرَك ناظرين فقط للكلمات التي تُتْرَك معانيها، معلقة في أفضل الأحوال، تتمدد بطريقة موحية عبر القصة وصور ظلامها التي تكتنف بحث مارلو.

وتبدو الثيمات الدريدية واضحة في هذه القراءة. إن البحث عن المعنى في السرد الذي يشبه البحث عن الكأس المقدسة، يردد صدى البحث عن حضور المعنى في العلامة– بحث لا يهدأ أبداً ولا يعثر على كأسه في محتوىً للنواة قط. إن الرغبة في الحضور، بالنسبة لديريدا، رغبةٌ في الهروب من اللغة بوصفها مظهراً خارجياً خالصاً وهوية نقية والتعرف على معنى داخلي، للوصول للمدلول فيما وراء الدال، أو للعثور

في الحاوية على معنىً تحتويه. ومن ثم رأى ديريدا في الكتابة، التي هي الحاوية الخارجية تقليدياً للمعنى، شرطَ كل اللغة أو السجن الذي يتعذر الهروب منه. ويدعم نصُ كونراد نفس النموذج على ما يبدو. ولإيضاح ذلك يشير ميلر إلى فشل سرد مارلو ليس فقط في كشف معناه من خلال كيرتز، ولكن أيضاً في دعم أفكار اللغة التي تفترض حضورَ محتوىً مشار إليه، مثل الوظائف التواصلية أو المرجعية للغة. إن نص مارلو يتردد في لحظات من الخوف ألا تتمكن كلماته من نقل تجربته، وفي تلك اللحظات تكون النماذجُ التواصليةُ للغة موضعَ شكٍ صريح:

> لقد كان مجرد كلمة بالنسبة لي. إنني لم أتمكن من رؤية الرجل شخصياً أكثر مما تفعل. هل رأيته؟ هل رأيت القصة؟ هل رأيت أي شيء؟ يبدو الأمر كما لو إنني أحاول أن أقص عليك حلماً، جوهره الدقيقَ والنافذ- محاولة عقيمة حيث لا يمكن لعلاقة بحلم أن تنقل الإحساس بالحلم... لا، إنه مستحيل: من المستحيل نقل إحساس الحياةِ لحقبةٍ تخص وجودَ شخصٍ ما- الوجودَالذي يصنعُ حقيقَته، معناه.

إن كلا مارلو والقارئ عالقٌ في المظاهر الخارجيةِ للغة وفي استحالةِ التعبير. ومثلما يتعذر علينا رؤية وجه هايد، يتعذر علينا كذلك رؤية مارلو أو كيرتز عبر الكتابة. يتعذر علينا النفاذ إلى معنى الكلمات الأخيرة لكيرتز شأننا في ذلك شأن مارلو نظراً لأن تجربتنا في نهاية المطاف كقراء ليست بصرية وإنما تصاغ في كلمات مكتوبة ودوال خارجية. ومن ثم يتقوض أي افتراض حول شفافية اللغة في علاقتها بالأحداث الخيالية من خلال تلك المُذَكِّرات بعتامتها الحتمية.

...كان هدفي هو أن أبيّن بأسرع ما يمكن أن قراءة ميلر لقلب الظلام تسير في خطوط مشابهة للخط الذي قدَّمتهُ في دكتور جيكل في الفصل السابق. إن الدفع بتلك القراءة يقصد به تبيان أن النص يدور حول فشل اللغة في الكشف عن الحقيقة. ولا شك أن ميلر سوف يوافق على أن الرواية في أحد مستوياتها، تدور حول أفريقيا، حول القوة الكولونيالية، إلا أن قراءة مثل هذه سوف توحي بأن ذلك ليس ما تدور حوله حقيقةً. إن قراءته ربما تنتمي لتقليدٍ في قراءةِ قلب الظلام يرى أنها تدور حقيقةً حول شيء غير الامبراطوريات وينظر للنفس الداخلية أو السرد نفسه أو

مركب من الاثنين بوصفه ثيمات أكثر علواً. وسوف أضع قراءات أخرى تستحق الإعجاب لقلب الظلام ضمن هذا التقليد، مثل قراءة جاريت ستيوارت 'الكذب مثل الموت في قلب الظلام' Lying as Dying in Heart of Drkness، التي تلخصها العبارة الأخيرة من فصلي السابق، وقراءة بيتر بروكس 'القراءة من أجل الحبكة' Reading for the Plot التي تدلل على حالة مشابهة تماماً لحالة ميلر، كون فشل النص في الكشف عن الحقيقة يتمخض في النهاية عن نوع من الظلام الناراتولوجي تغطي فيه طبقةٌ مما يستحيل وصفه أو التعبير عنه طبقةً أخرى في العلاقة بين قصة مارلو وقصة كيرتز. إن بروكس يُعَدُّ نموذجاً لتقليد الإنكار السياسي من حيث أن صدوده عن الشكلانية يقوده إلى تحول سياسي أقل مما يقوده إلى تحولٍ نفس تحليلي للسرديات الشكلية. إن بروكس، مثل ميلر، يقنع بأن يرى السرد بوصفه سيرورة دينامية وليس بنيةً ساكنة، يقنع بتكييف التناقضات في السرد التي حاول البنيويون تقليصها:

> أنا مقتنع بأن دراسة السرد تحتاج لأن تخطو إلى ما وراء الشكلانيات التي كانت لها الغلبة في عصرنا: شكلانيات علمتنا الكثير، ولكنها لا تستطيع في نهاية المط اف التعامل مع ديناميات النصوص كما تتحقق في سيرورة القراءة. إن اهتماماتي... قد دفعتني أكثر وأكثر نحو التحليل النفسي ولا سيما نحو نص فرويد: بما أن التحليل النفسي يقدم نموذجاً دينامياً للسيرورات النفسية، فإنه يقدم الأمل في نموذج ملائم لديناميات النصوص. (بروكس 1985، 35- 6)

وبينما يمكن لذلك أن يؤدي إلى تحليلٍ أكثرَ دينامية للسرود، فإنه لا يفعل شيئاً لكسر التبادلية بين أزمة السرد والنفس البشرية التي تصدرت الحداثة: على صعيد الممارسة، يقود ذلك إلى نقدٍ شكلاني حول الزمن أو يرى الحبكة تنظيماً زمنياً للتجربة، بوصفها العنصر الشكلي للسيرورات النفسية، والتي لا تزال مع ذلك تستبعد الخصوصية السياسية والجغرافية.

أنا لا أنتقد هذا الموقف بحال من الأحوال، ولست مقتنعاً كذلك بأن الخصوصية السياسية هدفٌ مستحق بالنسبة للنقد السردي. وإنما تتلخص مهمتي هنا في تحديد موقع الانتقال من الشكلانية البنيوية إلى الشكلانية السياسية ويكون اهتمامي بقراءة بروكس لقلب الظلام بسبب انفصالها عن منظورات النقاد السياسيين ذوي

الانتماءات مثل النقاد ما بعد الكولونياليين والنسويين. إن البحث في الحبكة، كما هو متضمن دائماً في القراءة من أجل الحبكة، بحثٌ في النفس الجماعية، رغبةٌ اجتماعية في الحبك والسرد. إن قدراً كبيراً من مناقشته حول الفشل السردي في تلخيص دلالة الظلام على نحو وافٍ ينتظم حول الحاجة النفسِ تحليلية للسيطرة على الموت: تقليد ′الرؤية البانورامية للموت′ الذي يضغط ′كل الحكمة والحقيقة′ في اللحظة النهائية والفرصة الأخيرة للموت. ولكن لأن بروكس يرى مبدئياً سرد مارلو إعادةَ سردٍ لقصة كيرتز، كانت كذبة مارلو النهائية لخطيبته هي التي تمثل اللحظة البانورامية لقصته والفشل الأخير لقصته في تمثيل قصة كيرتز. إن بروكس يصف هذه اللحظة في سرد مارلو كما لو كانت استجابةً لمطلبٍ اجتماعي في أن تتمكن اللغة من التعبير عن الأفكار الإنسانية وتوصيل المعنى:

> إن اللغة بوصفها نظاماً من التواصل والإرسال الاجتماعي، بوصفها وسيطَ السِّير الرسمية والتقارير القابلة للقراءة، لا مكان فيها لما يتعذر وصفه؛ إنها تُستخدم بالأحرى لحجب ما يتعذّر تسميته، لإعادة نسج شبكة الدلالة السلسة غير الملحومة. إن الحجب يتم إنجازه من خلال استبدال مارلو ′إسمك′- اسم الخطيبة الذي لم يتم إطلاعنا عليه قط- باللامسمى، كما لو كان النطق باسم العلم يمكن استخدامه تبعاً للظرف لدرء التهديد بالسقوط من اللغة.

إنها اللغة التي ينظر إليها بوصفها لغة ′محادثة ومن ثم نظاما اجتماعياً′ يتوجب عليه استبعاد ما لا يمكن تسميته، ويتم تمثيل هذا الاستبعاد باستبعاد الخطيبة من دائرة المستمعين على ظهر المركب نيللي.

إن بروكس لا يولي اهتماماً لاختلاف الجندر بين الخطيبة والمتحادثين مع مارلو على السفينة نيللي، أو للطبيعة الجندرية لولائه لكيرتز وقصته الرسمية. فإذا كان الاستنتاج ناراتولوجياً أكثر منه نسوياً، إذا استبعد ذلك المعنى الفوكوي للاستبعاد والاحتواء بوصفهما مظهرين للقوة السياسية التي تظهر بشكل غاية في البروز في تناول إدوارد سعيد لكونراد، فسوف يعتري الضعفُ الطبيعةَ الاجتماعية للمحادثات من ثم. إنه يسلط الضوء على الاستبصار الناراتولوجي بأن ′الطرق التي تُرْوَى بها القصص، وما تعنيه يعتمد فيما يبدو على المروي له والمقام السردي قدر اعتماده على الراوي′

(1985،252) بدون تحليل تقسيم المروي لهم إلى ذكر وأنثى. ويبدو الأمر وكأنه إقحام طفيف في هذا الإطار الناراتولوجي، ولكنه مع ذلك تغيير كبير في التشديد، يفسر تبذب مارلو بين الحاجة للكذب وإمكانية قول الحقيقة حول كيرتز في ضوء هذا التقسم الجندري، كما فعلت نينا ستراوس عندما بينت أن عالم مارلو 'مقسم بشكل واضح بين مملكتي الذكر والأنثى، الأول يأوي إمكانية "الحقيقة" والثاني مُكَرَّسٌ للحفاظ على الوهم':

> يتحدّث مارلو في قلب الظلام إلى رجال آخرين، وعلى الرغم من أنه يتحدّث عن نساء، فلا وجود لأي إشارة على أن النساء يمكن أن يكُنَّ ضمن مستمعيه، ولا كون وجوده يعتمد على 'التضامن' مع 'بشرية' تشمل الجنس الآخر. إن سياقية حكاية كونراد، و الاستخدام المتعمد للإطار لكي يشمل قراءَ كمستمعين، يوحي بالطبيعة السرية لما يتم سرده، سرية يبدو فيها كونراد في صف مارلو. إن المصير الغريب وعدم إمكانية الوصول إلى قلب الظلام يمكن أن يكون ناتجَ المرجعية الذكورية بشكل مفرط، وإصرارها على دائرة ذكورية من القراء. (1992، 50)

إن إحدى طرق إختلاف قراءة ستراوس عن افتتان الناراتولوجية الذكورية بالتنظيم النصي هي أنها تورّط كونراد والقارئ الخارجي في هذا التنظيم، بحيث تُرى دائرة المستمعين الذكور بوصفها حيلة أساسية لاستجواب القراء. والاختلاف الحقيقي الوحيد بين هذه الملاحظة والتعليقات الغالبة على النص في التقاليد الشكلانية والناراتولوجية هو لفظ ذكر. إلا أن تضمينَه يمثل نشرَ المصادر الناراتولوجية لتحليل شيء واقعي وسياسي، شيء ليس فقط جزءاً من التنظيم الشكلي للنص وإنما سيرورة دينامية تحدث بين النص وقرائه الفعليين من دون الخلط بينهما. إن استبعاد الخطيبة، بالنسبة لستراوس، يلقي الضوء على ما تدعوه سبيفاك 'نقاط الضعف الأوتوبيوغرافية لقرائه التي سوف تحسم الاستجابات المختلفة للقراء الحقيقيين للأسرار غير المفهومة التي يشفرها النص بوصفها ظلاماً. زد على ذلك، إن هذا يساعد على بيان الاختلاف بين وهج المبادرة وتعابير الاستبعاد المحيرة التي وسمت تقسيم الجندر في بحوثي حول نص كونراد، ومن ثم تُتَرجِم

الحقائق الناراتولوجية البريئة إلى ديناميات اجتماعية فيما وراء الأغلفة الجارجية'. وتستخلص ستراوس من ذكورية جماعة مارلو من المتحادثين أن امتياز التجسيد الأوتوبيوعرافي الواعي من جانب إحدى المُعَلِّقَات سوف يصبح بالضرورة أقل ندرة' (1992، 64) ما يفضح كذبة الموضوعية الناراتولوجية. هذا بلا شك اتجاه للسرديات يرى أن من المتوجب عليها التعبير عن قضايا التنظيم السردي بإمكانات فردية من أجل تعيين الهوية والمتعة في سيرورة القراءة، حتى وإن كان ذلك يعني وجوب الإصغاء لحكايات شخصية حول الاستبعاد والقمع الاجتماعيين.

شعوري هو أن القيمة الحقيقية لهذا الانحراف الناراتولوجي، لا يمكن العثور عليها في الفرصة التي تقدّمها للناقد للتجسيد الذاتي وإنما في البيان الذي تقدمه حول اللاوعى النصي والأهمية الأيديولوجية التي تلحقها بما تم إقصاؤه. إن السوسيوسرديات تكون في أضعف حالاتها عندما تجر قضيةُ تعيين الهوية قصةَ حياةِ الناقد المضجرة وغير الموثوق بها بشكل ثابت إلى القراءة، مثل زميل لي من الماضي تَناوَلَت محاضراتُه حول السرد مفهومَى الموقعية positionality وتحديد الهوية identification بوصفهما مناسبتين لأطروحات طويلة حول نفسه. إن التحليل النفسي يكون في أفضل حالاته عندما يفكك التصورَ الخصوصي للاوعي لكي يراه شكلاً سوسيولساني أو جماعي للقمع. إن النقد قد يكون، كما تزعم ستراوس، شكلاً خفياً من أشكال السيرة الذاتية بالنسبة لما يختار رؤيته وما يختار عدم رؤيته في القراءة، إلا أن التجسيد الذاتي النقدي، كما تعلمنا من نصوص الميتافكشن، سوف ينجح فقط في تحديد المسافة بين تعليق شارح metacommentary للمرء وتعليقٍ شارحٍ لقارئ آخر. ولا يعنيني، بوضوح، أن أعرف من تكون ستراوس، وعلى نحوٍ أقل: كيف ستمثل نفسها، حتى يمكننى استيعاب الأهمية السياسية لاستبعاد الخطيبة من مجتمع المتحادثين في قلب الظلام.

لا أحتاج أيضاً لمعرفة المزيد عن أي شيء حول نقاط ضعف كريستوفر ميلر الأوتوبيوعرافية (هل هو أبيض، أسود؟) عندما تناول حالة مماثلة في ظلام فارغ: الخطاب الأفريقي في اللغة الفرنسية Blank Darkness: Africanist Discourse in

French تتعلق باستبعاد كلمة 'أفريقيا'. فإذا كانت ستراوس ترى استبعاد الخطيبة من العالم السري للنزعة البطولية للذكر بوصفه استعارةً لاستبعاد الجندر كقضية ناراتولوجية، فإن ميلر يفعل الشيء نفسه عندما يجادل أن أفريقيا، شأنها في ذلك شأن الخطيبة، تُرى في النص بوصفها خلاءً بلا اسم. إنها فضاءٌ فارغ ينتظر أن يُملأ، كما تبين ذكريات مارلو المبكرة حول الخريطة. بواسطة الرسم الذي يقوم به المستعمر للخرائط وتسمية الأماكن. ومن ثم، لا يقدم النص أفريقيا بوصفها مكاناً خاصاً على الإطلاق وإنما يجردها إلى فانتازيا تأسلية غربية يمكن فيها للرحالة أن يهرب من الدفع الأمامي للتقدم الغربي والرحيل إلى الخلف باتجاه الأصول البدائية. إن ميلر الذي يحذو حذو قراءة إيان وات في كونراد في القرن التاسع عشر Conrad in the Nineteenth Century يرسم خريطةَ سيرورةِ محوِ وقمعِ الإحالات المحددة إلى دولة الكونغو الحرة، وإلى مَلِكِها السيادي ليوبولد، وإلى وضع الأسماء واسم أفريقيا عموماً، لكي يشير إلى مشروع الإحالة المزدوجة النص إلى أفريقيا كمكان واقعي وفشله في ذلك. ويزعم ميلر، مثلما يفعل تحليل إدوارد سعيد للفنتازيا الغربية للشرق في كتاب الاستشراق، بأن النص نوع من المحاكاة الساخرة للخطاب الأفريقاني وفشله في استيعاب خصوصيات الثقافة والمكان. إنها قراءة متأثرة بشكل واضح، وإن يكن بشكل غير مباشر عند سعيد، بمنظورات دريدية، وفوكووية، ونفس تحليلية. ولكن في الوقت الذي مالت فيه تلك القراءات نحو رؤية السرد بوصفه فشلاً في القدرة علي قول الحقيقة، يرى ميلر الغياب الذي يتعذر وصفه أو التعبير عنه في قلب الظلام مثل أفريقيا ذاتها. إن ما يتعذر وصفه والتعبير عنه بالنسبة لميلر ليس هو الحقيقة في شكلها المجرد، وإنما حقيقة أفريقيا في خصوصيتها، بحيث يدل تضمين أفريقيا في الفضاء الفارغ بأنه ليس مجرد سرد مرجعي ذاتي ولكن تعريةً لأشكال سوء التفاهم السياسية والثقافية للخطاب الأفريقاني على وجه العموم. وفي الوقت الذي لا تتملص قراءتَيْ هليس ميلر وبروكس من تقليدهما، أي قراءة قلب الظلام بوصفها تفكيكاً للمعرفة الناراتولوجية، لم يعود تضمين كريستوفر ميلر لأفريقيا بوصفها حقيقة السرد المتعذر توصيلها واستيعابها، يعملُ ضمن شروطِ اختيارٍ سطحيّ بين الشكلي والسياسي:

هل أفريقيا 'مكبوتة' في كل شيء عدا الاسم؟ إن الكلمة مرادفة عملياً للغياب في الخطاب الغربي... والآن في نص تشير فيه كل تفصيلة لأفريقيا. إن 'أفريقيا' وحدها غائبةٌ، مشفرة في عبارة جديدة هي عبارة 'قلب الظلام'. وتلك العبارة لا يمكن التعرف عليها أبداً بوصفها إما مرجعاً واقعياً مكبوتاً، مشفراً كليةً، أو مرجعاً زائفاً خيالياً، مستقلاً عن العالم الواقعي. إن قلب الظلام تشترك بعمق في كلا المشروعين في وقت واحد.(1985،92)

كلامٌ يمكن ببساطة أن يُقال، ولكنه أيضاً نوع جديد من القراءة. إنه يمثل العالم الناراتولوجي الجديد الذي يمكن فيه للناقد أن ينخرط بعمق في مشاريع التاريخانية الجديدة والشكلانية في وقت واحد. ولم يعد من الضروري القول، كما فعل إيان وات عام 1979، أن 'قلب الظلام ليست عملاً سياسياً بالأساس'. وكما يحدث في قراءة ستراوس، يكرر ميلر العديد من الملاحظات المعاد تدويرها غالباً حول البنية السردية في قلب الظلام، ولكنه يضعها موضع العمل في خدمة جدل أيديولوجي، بحيث تنعكس وجهة النظر التي ترى بأن النص سياسي وشكلي في الطريقة التي تتقدم بها القراءة. ويبدو الأمر وكأن السرديات الشكلانية قد فعلت كل العمل الشاق للتحليل النصي على مر السنين، ولكنها رفضت بعناد، حتى عام 1985، أن تقفز فوق الجدار الأخير وتدرج قضايا سياسية مثل قضايا الجندر والمكان في الجدل.

لا يعود الفضلُ في هذا التقارب بين المنظورات لكريستوفر ميلر بكل تأكيد. إن قراءته اشتقاقية على نحو مفرط– إنها تكتظ بشكل مفرط بأصداء من فرويد، وديريدا، وفوكو، ووات، وبروكس– بحيث لا يمكن رؤيتها لحظة أصيلة من الترابط متداخل الاختصاصات. ولكن ربّما كان ذلك هو وجه التقارب الجديد للمدارس النقدية، كون السوسيو- سرديات قامت على هذا التقارب، وتلك الاشتقاقية، وهذه التشكيلة الموحَّدة قياسياً من المفكرين الشكليين، التاريخيين، النفس تحليليين، والسياسيين، هذه المحدودية المعتمدة للمتناصات النقدية. وتكمن المفارقة في وجود نوع من الإمبريالية المشتغلة في نقد الإمبريالية أو في الانشقاق على وجه العموم– مكتب مركزي للمقاومة الناراتولوجية. لقدأصبح النقد الأدبي، كما أعلن جيه هيليس ميلر في خطابه لرابطة اللغات الحديثة الأميركية عام 1986، أحد الصادرات

الأميركية: ′على الرغم من إمكان تلمس جذور النظرية الأدبية في أوروبا، فإننا نُصَدِّرها في شكل جديد إلى كل أنحاء العالم- كما نفعل مع كل اختراعاتنا التكنولوجية- القنبلة الذرية، مثلاً′. ربّما كان يُنَكِّت، ولكنه يشير إلى الظل المخيف لتحول المركز الإمبريالي من أوروبا إلى الولايات المتحدة في النقد ما بعد الكولونيالي. إن أموال الجامعة الأميركية هي التي عَمَّدت هؤلاء النقاد وأعادت تصديرهم في شكل سهل الهضم في أدلة المساعدة الذاتية للعالم ما بعد الكولونيالي. إنها حالة لا تختلف عن الثورة الخضراء في الزراعة، حيث المساعدة الذاتية لسكان العالم الذين يتضورون جوعاً تأتي في شكل ابتكارٍ تقني أميركي يُشترى، يجعل جوعى العالم يعتمدون على الأعمال الزراعية الأميركية من أجل أي أمل للتحسين: بيع ما بعد الكولونيالية للعالم الثالث قريب الشبه أيديولوجياً ببيع الجرار الزراعي "فيرجسون" للمزارع الرأسمالي المحلي– عملية احتكار للمقاومة يقوم بها القامع.

والغريب أن إدوار سعيد عندما قرأ قلب الظلام في ملحمته الثقافة والإمبريالية عام 1993، استثنى نفسه والنقد السردي من قائمة أفعال السيطرة الإمبريالية التواطؤية: إنه يجادل أن ′كونراد يريدنا أن نرى كيف أن مغامرة النهب الكبرى التي قام بها كيرتز، ورحلة مارلو أعلى النهر، والسرد ذاته، يجمعها كلها فكرة واحدة: قيام الأوروبيين بأفعال السيطرة الإمبريالية وبسط الإرادة في (أو حول) أفريقيا′ (1994، 25). لقد استطاع سعيد بدون شك في لفتةِ مناعةٍ أوتوبيوغرافية، أن يستبعد فكرة أنه كان يقوم أيضاً بعمل من أعمال السيطرة الإمبريالية من خلال تصدير المنظور ما بعد الكولونيالي بالإحالة إلى أصوله الفلسطينية وعمله المميز لمساعدة المقموعين، أولئك الذين، بكلماته ′يطلبون ويلتمسون الهيمنة، وكذلك أشكال المعرفة المرتبطة بالهيمنة′(1994، 8). ويقع التشديد الأساسي لمناقشة سعيد في الثقافة والإمبريالية Culture and Imperialism على أنه من المستحيل أن نفكر في السرد (والثقافة على وجه العموم) من دون أن نفكر أيضاً في الإمبريالية. إن تحقيق هذا يقتضي استبعاد جزء من الصورة، الجزء الذي كانت الشكلانية تستبعده دائماً بشكل منتظم. ويميل سعيد، مثل جيمسون، إلى الرأي القائل بأن معرفةً بأنماط الإمبريالية العالمية قد أصبح ضرورياً في قراءة القرن التاسع عشر، والروايات الحداثية، وأن القرية الإنكليزية

لم تعد مفهومة بوصفها كينونة مستقلة. إن القراءة الطباقية contrapuntal reading بالنسبة لسعيد، تكون 'فهماً لما هو متضمن عندما يبين أحد المؤلفين، على سبيل المثال، أن مزرعة قصب السكر الاستعمارية ذات أهمية بالنسبة لسيرورة الحفاظ على أسلوب خاص للحياة في انجلترا' (1994، 78).

إن قراءة سعيد تشبه قراءة كريستوفر ميلر من حيث إنها تهتم بكلا المظاهر الشكلية للسرد وتاريخه الإمبريالي، وتعمل من خلال إدماج أفريقيا في مقاربات ناراتولوجية راسخة، أو استبدال ما أطلق عليه علماءُ السرد الشكليون تقليدياً 'الواقع' بما يطلق عليه هو 'الإمبريالية':

> تذكر مرة أخرى بأن كونراد جعل أحداث القصة تدور على سطح قارب يرسو في نهر التايمز؛ وفي أثناء رواية مارلو لقصته تغرب الشمس، وفي نهاية السرد عاود قلب الظلام الظهور في انكلترا؛ وكان العالم خارج دائرة مستمعي مارلو غير محدد أو واضح المعالم. وبدا كونراد في بعض الأحيان راغباً في طي هذا العالم في الخطاب العاصمي الإمبريالي الذي يمثله مارلو، ولكنه قاوم بفضلِ ذاتيته المشوشة ونجح في تحقيق ذلك، إلى حد كبير من خلال وسائل شكلية. إن الأشكال السردية الدائرية الواعية بذاتها لكونراد تجذب الانتباه إلى نفسها بوصفها وعياً زائفاً، يشجعنا على الإحساس بإمكانية واقع يتعذر على الإمبريالية الوصول إليه، خارج سيطرته تماماً... (1994، 32).

ويصل سعيد لعلاقة أكثر تكاملاً بين موضوعات إمبريالية وتنظيمٍ شكلي بالتدليل على أن الوعي الذاتي للسرد هو ما يميزه عن السرد الإمبريالي التقليدي، وتخليه عن السلطة الواقعية للسرد بوصفه إيماءة ضد إمبريالية، رؤية تشير إلى مخرج من السرود الإمبريالية الرسمية. إن السرد مزدوج الوجه مثل يانوس، حيث لا يقدم التنظيم الشكلي الدقيق لوسائله الفنية التأطيرية ودائرة مستمعيه مخرجاً من الذهنية الإمبريالية، ويكون اعتمادنا على 'السلطة التوكيدية التي ترتبط بنوع من القوة التي يستخدمها كيرتز بوصفه رجلاً أبيض في الأدغال أو التي يستخدمها مارلو، وهو رجل أبيض آخر، كراوٍ' (1994،26). ومن جهة أخرى يكون الوعي الذاتي للسرد

وعيَ المسافةِ الساخرة لشخص خارجي، وعياً يُباعد بينه وبين السيطرة الإمبريالية لفعل السرد والاستعمار:

يدرك كونراد أنه إذا كانت الإمبريالية، كما هو الشأن مع السرد، قد احتكرت نظام التمثيل برمته- الذي سمح في حالة قلب الظلام بأن يتحدث بالنيابة عن الأفارقة وكذلك كيرتز وباقي المغامرين، بما في ذلك مارلو ومستمعيه- فإن وعيك ا لذاتي بوصفك غريباً يمكن أن يسمح لك بشكل فعال باستيعاب الكيفية التي تعمل بها الآلة، مع الأخذ في الاعتبار أنك وهي لستما في تزامن أو توافق تام. (1994، 27)

إذا وُجِدَ تناسجٌ وتداخلٌ أكثر عمقاً هنا بين الشكل والمحتوى، فإنه يتحقق عبر تماثلٍ بين السرد والقوة السياسية أقل مما يتحقق من خلال رؤيةِ السردِ كقوة. إنه مستمد من الاعتقاد، الذي يتم التأكيد عليه مرة أخرى في الثقافة والإمبريالية، بأن قضايا القوة الإمبريالية 'تنعكس وتتنازع، بل وتُسَوَّى لبعض الوقت في السرد' (1994، xiii). هذا نوع من السرديات لم يعد يستجيب فقط للحاجة إلى تضمين القضايا السياسية في التحليل الشكلي للسرد، الذي لم يعد يعترف بإمكانية انفصالهما ولم يعد، في حالة قلب الظلام، يتمتع بالاختيار بين الخاص والعام. إن الكلمات، والقصص والقوة السياسية كلها، بشكلٍ فعال، نفسُ الشيء:

وعبر التأكيد على التناقض بين 'الفكرة' الرسمية للإمبراطورية والواقع المربك بشكل ملحوظ لأفريقيا، يزعزع مارلو إحساس القارئ ليس فقط حول فكرة الإمبراطورية، ولكن أيضاً حول شيء أكثر أهمية، هو الواقع نفسه. لأنه لو استطاع مارلو أن يبين أن كل النشاط الإنساني يعتمد على التحكم في واقع غير مستقر بشكل جذري تُقَاربُه الكلماتُ فقط عن طريق الإرادة أو المواضعة، فإن الشيء نفسه ينطبق على الإمبراطورية، على توقير الفكرة، وهكذا دواليك. (1994، 33)

إن السهولة التي ينتقل بها سعيد من القضايا الشكلية إلى القضايا السياسية في عمله نموذجٌ للتخلي حديث العهد عن تلك الشروح المملة التي تذهب إلى أن السرد يتعدى الدلالة التي يحاول أي نموذج تحليلي فرضها عليه. إن ما لا أحبه في قراءة

سعيد هو التشديد الرجعي على التطابق البيوغرافي بين القراء والمؤلفين. ويبدو الأمر في الغالب، عند قراءة سعيد، بأنه يقرأ النصوص بوصفها سيراً ذاتية مقنعة وبأن الأفق النهائي للقراءة هو موقعية المؤلف. ومن هنا، يكون توجهه نحو الوعي الذاتي للمغترب في سرد مارلو مؤمَّناً عليه عبر إحساس كونراد بالاغتراب عن الصفة الإنكليزية، 'إحساسه الراسب بهامشيته' الذي حدا به 'لوصف سرد مارلو بالمؤقتية التي نتجت عن الوقوف عند نقطة اتصال هذا العالم بعالمٍ آخر'(1994، 27). إنه يمثل عودةً للبيوغرافيا في النقد، وهي الفكرة التي اكتسبت مقبوليةً من فكرة التاريخانية الجديدة بأن العلاقة بين حياة الكاتب وسروده الخيالية علاقة تناصية وسياقية، وقوة دفع إضافية من الفكرة التي صادفناها منذ لحظة في مقال ستراوس، بوجوب تقويض الحيادية المزعومة للنقد بإظهار المغزى الأوتوبيوعرافي المستتر في لفتة التشخيص الذاتي. إنه يختزل الوعي الذاتي للسرد لفكرة الراوي الواعي بذاته، التي تُخْتَزل بدورها إلى القصد السياسي الواعي بالمؤلف. ويتم التأكيد على ذلك عبر تحديد النقد الطباقي contrapuntal الذي تحدَّثتُ عنه منذ لحظة، الذي يفهم القراءة فيما يبدو بوصفها تفسيراً يتضافر مع ما كان المؤلف يقصد إظهاره من دون أن يترك للقراءة فسحةً لكشف ما تم قمعه. يتبين هذا من خلال قراءة قلب الظلام وما أراه تطابقاً مفرطاً بين سعيد وكونراد على ضوء التجارب البيوغرافية المشتركة للمنفى في مركز إمبراطوري عاصمي يقلص القراءة لتلقٍّ سلبي لمواقف منقولة بنجاح تجاه السياسات الدولية. ويبدو الأمر كما لو أن العمل الجيد كله، الذي أنجز بواسطة الماركسيين والبنيويين طوال سنوات لقلب التراتبية بين الفرد واللغة، يتم إفساده كل مرة يطلق فيها سعيد لقب عبقري على كونراد. يوجد انطباع بالنرجسية الشديدة، بمقاس مارلو وكيرتز، في علاقة سعيد بكونراد، كون الأخير عبقري عندما تتوافق مقاصده مع مقاصد سعيد. فإذا بدا ذلك متوافقاً مع الأثر المرآتي بين موضوعه والسطوة العالمية للنزعة الكولونيالية بوصفها أحد الصادرات، بدا أن السحب السود المعلقة فوق مانهاتن فيما كان سعيد يكتب عمله، محتملةً استعارياً إن لم يكن إرصادياً.

بيلوغرافيا تفصيلية

- **رولان بارت**، الصورة الموسيقى النص *Image Music Text* ed. تحرير وترجمة إس هيث. لندن: فونتانا، 1977.

ويشمل 'مقدمة في التحليل البنيوي للسرد'، Introduction to the Structural analysis of Narratives . بيان ممتاز لحالة النموذج اللغوي في الدراسات الأدبية والعلاقة 'الاستدلالية' بين المنهج النقدي والممارسة، وهو أيضاً مجلد يوضح تطبيق التحليل السيميوطيقي على نصوص غير أدبية، ولا سيما التصويرالفوتوغرافي. ويرصد المجلد أيضاً التضاد الطريف بين بارت البنيوي والطور ما بعد البنيوي الذي كتب فيه ' نظرية النص'.

- **بارت، رولان**، ' نظرية النص'، تفكيك النص: دليل القارئ ما بعد البنيوي Theory of the Text, *Untrying the Text" A post Structuralist Reader* تحرير وتقديم آر. يونج. لندن: روتلدج وكيجان بول، 1981.

الحالة المضادة للمقاربة الاستدلالية للتحليل البنيوي كما هو ممثل في 'مقدمة التحليل البنيوي للسرد'، وهو يلقي الضوء بصفة خاصة على تصور الكتابة النقدية بوصفها إنتاجاً إبداعياً. والمقال، على الرغم من صبغته الدرامية نوعاً ما، بالغ الطرافة في معظمه عندما يقترب من التصريح بأن النقد قد وصل إلى نهاية نتيجة لتلاشى التمييز بين النظرية والنقد. وهو من ثم يرتبط بشكل وثيق بالجدل المثار في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

- **بيرد، جيه وآخرون** (محررون)، رسم خريطة المستقبل: الثقافة المحلية، التغير العالمي *Mapping the Futures: Local Culture, Global Change*. لندن ونيويورك: روتلدج 1993.

مجموعة رائعة من المقالات النقدية الثقافية، اتخذ معظمها من شرط الحداثة *The Condition of Postmodernity* لديفيد هارفي نقطة انطلاق. وتُراوِح هذه المقالات بين العمومية النظرية والتحليلات الخاصة لسياسات دوكلاندز اللندنية، المنزل الحديث ومجمع التسويق التجاري، وتدور حول موضوع العولمة وعلاقتها بالمحليات والأقاليم:

يقدم مقال مايك فيذرستون 'الثقافات العالمية والمحلية' Global and Local Cultures خلفية نظرية مفيدة للفصل الخامس في هذا الكتاب. وتقدم مجموعة المقالات التنويع متداخل الاختصاصات للنظرية السردية في القضايا السياسية والاقتصادية، والتأثير المتبادل للمنظورات في الجغرافيا الثقافية في مناقشة الأشكال الثقافية.

- **بوث، واين**، بلاغة الرواية *The Rhetoric of Fiction*. شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1961.

أحد كلاسيكيات نقد السرد الذي يمثل اتجاهات تحليل النقد الجديد New Critical للنثر باتجاه المقاربات الشكلية لقضايا الشخصية والإحالة. مفيد على وجه الخصوص فيما يتعلق بإنتاج التعاطف في السرد الروائي والتأثيرات الجمالية للسرد غير الموثوق به unreliable، وهو دليل مفيد بالنسبة للفصل الأول والسادس. وأيضاً مثال ممتاز للقيمة التي أضفاها النقد الشكلاني على موضوعية اللغة الشارحة metalanguage وأهمية المسافة الجمالية في وصف التقنية السردية.

- **برووك، بيتر**، القراءة من أجل الحبكة: التصميم والقصد في السرد *Reading for the Plot:Design and Intention in Narrative*. نيو يورك: فينتاج، 1985.

مناقشة محفزة لنظرية السرد والحاجة إلى تجاوز الشكلانية. مفيد في توضيح تأثير التحليل النفسي، ولا سيما ما يتعلق بفكرة قصد المؤلف التقليدية. ممتاز بالنسبة للحبكة بوصفها مبدأ تنظيمياً للسرد، ويتضمن قراءة قلب الظلام لكونراد المشار إليها في الفصل السابع من هذا الكتاب.

- **كوهين، ستيفن، وشيرز، ليندا**، رواية القصص: تحليل نظري للمتخيل السردي *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. لندن ونيويورك: روتلدج 1988.

مناقشة ممتازة للتأكيد الجديد على الأيديولوجيا والذاتية في نقد السرد الذي يتفحص نماذج من الأدب جنباً إلى جنب مع أشكال أخرى من السرود في الثقافة، مثل التليفزيون والإعلان. يقيم الكتاب تضاداً طريفاً مع العنوان الأسبق في سلسلة النيو أكسس New Access، المتخيل السردي*Narrative Fiction* لريمون كينان كتوضيح للانتقال من السرديات الشكلانية للسرديات السياسية. ويركز الكتاب على اتجاه نظرية السرد الحديثة نحو تطبيق نظرية التحليل النفسي كاستراتيجية سياسية.

- **كلر، جوناثان**، الشعرية البنيوية، اللسانيات ودراسة الأدب *Structuralist Poetics:Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. لندن: روتلدج وكيجان بول؛ 1975.

أشمل عرض حول تأثير الفكر البنيوي على الدراسات الأدبية، يضم بعض الحركات 'فيما وراء' التحليل البنيوي. يركز بصفة خاصة على عمل جاكبسون وغريماس ومكانتهم في تطور البنيوية نحو شعرية للرواية وعلم سيميوطيقي عام.

- **كوري، مارك**، ميتافكشن *Metafiction*. لندن ونيويورك: لونجمان، 1995.

مجموعة ممتازة من الكتابات حول موضوع الوعي الذاتي في الرواية وفي النقد. يركز المجلد على سقوط الحد بين النقد والمتخيل السردي كجزء من أزمة الموضوعية الميتالسانية. يشمل المجلد مقدمة ترسم خريطة تطور الوعي الذاتي الأدبي إلى جانب بعض قضايا النظرية الأدبية، وخصوصاً العلاقة بين الوعي الذاتي التأريخي والعودة إلى المنظور التاريخي في النقود التاريخية للثمانينيات.

- **دي مان، بول**، أليغوريات القراءة: اللغة التصويرية عند روسو، نيتشة، ريلكة وبروست *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Niietzsche, Rilke and Prust*. نيو هافن: جامعة ييل، 1979.

عمل معقد وغامض إلى حد ما، ولكنه يقدم مناقشة رائعة حول اللغة 'التصويرية' في الأدب والطريقة التي تنتج بها المعرفةَ حول صعوبة (دي مان يقول 'استحالة') حصر اللغة في المصطلح اللساني. وجزء من المتعة التي يقدمها الكتاب هو محاولة تتبع المجادلات التي لا يبدو دائماً أنها تدعم المزاعم الصارخة التي تؤدي إليها حول انهيار المعنى المرجعي، ومحاولة ربط النصوص كما نعرفها بالنصوص التي يقدمها دي مان. ومع ذلك، فهو عرض مذهل للتفكيكية بوصفها تأويلاً أليغورياً ونص بزري بالنسبة للسرديات، وبالأخص الفصل الذي يدور حول بروست.

- **ديبل، إليزابيث**، الحبكة غير القابلة للحل: قراءة الرواية المعاصرة *The Unresolvable Plot: Contemporary Fiction*. لندن ونيويورك: روتلدج، 1988.

مصدر ثري لأي دارس للميتافكشن يضم دراسات حول كُتّاب مثل بورخس، وكالفينو وبيكيت. فصل ممتاز أخير حول المشكلات المتضمنة عندما يكتب منظِّر رواية بالإحالة

على اسم الوردة لإيكو. أطروحة ديبل هي أن العمل الروائي يمكنه إنجاز أكثر من عمل نظري: كون رواية إيكو تمتلك قوة تعليمية وأنها حققت تبصرات لا يكمن نقلها في كتابته النظرية. وهذا الفصل بالذات يعد قراءة إضافية لموضوعات الفصل الثالث في هذا الكتاب.

- **إيغلتون، تيري**، النظرية الأدبية: مقدمة *Lterary Theory: An Introduction*. أكسفورد: بلاكويل، 1983.

أحد نقاط التحول في النظرية الأدبية من غير شك على الرغم من عدم استيفائه لبعض الأفكار التي يمثلها. إنه دراسة محكمة للأفكار النقدية التي سادت قبل عودة الاهتمام بالتاريخ والسياسة. ممتع ومفيد بالنسبة لموضوعات البنيوية والتحليل النفسي في النظرية الأدبية.

- **هارلاند، ريتشارد**، البنيوية الفائقة: فلسفة البنيوية وما بعد البنيوية *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism*. لندن ونيويورك: ميثيوين، 1987.

أحد أكثر المناقشات المتيسرة جلاءً حول الجوانب الفلسفية لما بعد الحداثة، بل وأفضل المنطلقات الممكنة بالنسبة لأي شخص يحاول فهم ديريدا أو فوكو، فضلاً عن مقدمة مفيدة وإن كانت أقل تفصيلاً لمفكرين آخرين مثل بودريار ودولوز. وأحد المزايا العديدة لهذا الكتاب هو الفكرة الشاملة لـ'البنيوية الفائقة' superstructuralism التي تربط الأفكار الشكلية بالموضوعات السياسية والأيديولوجية.

- **هارفي، ديفيد**، شرط ما بعد الحداثة*The Condition of Postmodernity*. أكسفورد: بلاكويل، 1989.

قراءة أساسية لدارسي ثقافة ما بعد الحداثة، لاسيما ذوي الاهتمام بالجوانب الاقتصادية والسياسية للعصر. مفيد كقراءة إضافية للفصل الخامس من هذا الكتاب، ومقدمة أساسية لكتاب بيرد(و آخرين)، رسم خريطة المستقبل *Mapping the Futures*. لندن: ميثيوين، 1984.

- **هولوب، روبرت**، نظرية التلقي: مقدمة نقدية *Reception Theory: A Critical Introduction*. لندن: ميثيوين، 1984.

لم نستعرض نظرية التلقي واستجابة القارئ في هذا الكتاب، على الرغم من تضمين العديد من منظوراتهما. وهذا الدليل مقدمة مفيدة للتأكيدات المركزية ولعمل هانس روبرت ياوس، وفولفجانج إيزر وآخرين ممن سعوا لتوضيح سيرورة القراءة من وجهة نظر البِناء الفعال الذي يقوم به القارئ للنص.

- **هاتشون، ليندا**، شعرية ما بعد الحداثة: التاريخ، النظرية، والمتخيل *A Poetics of Postmodernism: History, Theory,Fiction*. نيويورك ولندن: روتلدج، 1988.

كتاب بالغ التأثير يعرف ما بعد الحداثة في المتخيل من خلال مفهوم الميتارواية التأريخية. وبينما تكون 'الميتارواية (الميتافكشن) التأريخية حداثية بالنسبة لهاتشون، تجلو الميتارواية التأريخية الاهتمام ما بعد الحداثي الخاص بالعلاقة بين الأدب والتاريخ. مناقشة غنية ومعقدة ذات نطاق مؤثر من الإحالة الأدبية.

- **جيمسون، فردريك**، اللاوعي السيا سي: السرد بوصفه فعلاً رمزياً اجتماعياً *The Political Unconsious as a Socially Symbolic Act*. لندن: ميثوين، 1980.

محاجة غاية في الإقناع بأن السياسة هي الأفق النهائي للأدب والنقد، وهو نموذج مبكر للموجة الجديدة من النقاد الذين يتبنون النظرية النفس تحليلية لأهداف سياسية. وعلى الرغم من كونه أقل سلاسة من النظرية الأدبية *Literary Theory* لإيغلتون، يوجد إحساس مشترك بنفاذ الصبر إزاء استحواذ اللغة والشكل على النقد الأميركي.

- **جوردان، إليزابيث** (محررة)، جوزيف كونراد *Joseph Conrad*، سلسلة نيو كيسبوكس. لندن: ماكميلان، 1996.

مجموعة قراءات لكونراد، تتضمن قلب الظلام، كما تضم قراءات لإيان وات، وبيتر بروكس، ونينا بليكان ستراوس وكريستوفر ميلر التي كانت موضع مناقشة في الفصل السابع. و يضم المجلد أيضاً مقدمة جيدة تضع دراسات كونراد في علاقة مع التطورات التي طرأت على النقد.

- **كينج، أنتوني**، الثقافة، العولمة، والنظام العالمي *Culture, Globalization and the World System*. لندن: ماكميلان، 1991.

مجموعة من الأوراق من مؤتمر عقد عام 1989 يتناول العولمة. نقطة انطلاق جيدة بالنسبة لؤلئك الباحثين عن مناقشة جادة، وأحد النماذج الأولى لأهمية الجغرافيا السياسية في نظرية ما بعد الحداثة. وللمقالة طابع سوسيولوجي وتركز بصفة خاصة على مسائل الهوية الشخصية والجمعية. وتعد مقالات ستيوارت هول حول الهويات الكوزموبوليتانية الجديدة دلائل مفيدة لمناقشتي في الفصل الخامس حول أهمية سرد القصص في بناء الهوية.

- **ليتش، جيوفري، وشورت، مايكل**، الأسلوب في الرواية: دليل لساني للنثرالروائي الإنجليزي *Style in Fiction: A Linguistic Guide to English Fictional Prose*. لندن ونيويورك: لونجمان، 1981.

ملخص ممتاز للمقاربات اللسانية للأسلوب الأدبي ودليل لا غنى عنه للقراءة المتعمقة للنثر. إنه نص يعكس التقليد الأنجلو- أميركي للسانيات الأدبية قبل تأثير البنيوية والسميوطيقا، و يبدو منهجياً في استبعاده تلك التطورات. جيد بصفة خاصة فيما يتعلق بأشكال التبئير الروائي وفيما يتعلق بتمثيل الكلام والفكر في الرواية. ويمكن لأى شخص مهتم بقضية تمثيل الكلام والفكر أن يعثر على مبتغاه في مقال كرستين برووك روز الممتاز السرد في الثقافة*Narrative in Culture*.

- **لودج، ديفيد**، بعد باختين: مقالات حول الرواية والنقد *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. لندن ونيويورك: روتلدج، 1990.

مادة خصبة تشمل مناقشة مجلد إيمري سالوزينسكي النقد في المجتمع *Criticism in Society* وفصل أول ممتاز، 'الرواية الآن'، الذي يركز على التأثير المتبادل بين الرواية والنقد. ولإغلاق الفجوة بين ما يدعوه لودج بيانات 'إنسانوية' و'ما بعد حداثية' حول المعنى الخيالي، يعود إلى عمل باختين، الذي دفعه رأيه حول الرواية بوصفها تأليفاً من خطابات متعددة إلى رأي ثالث 'أيديولوجي' حول الرواية كشكل من أشكال المقاومة السياسية.

- **ليوتار، جان فرانسوا**، المختلف: عبارات محل خلاف *The Differend: Phrases in Dispute*. مطبعة جامعة مانشستر، 1988.

يبدو أحياناً غامضاً بشكل يدعو للسخرية، ولكنه نص جيد يمكن على أساسه استقصاء موقف ليوتار من الحكايات ووظيفتها السياسية والأيديولوجية في العالم. والنص مقسم إلى فقرات مرقمة تفقده خطيته نوعاً ما، و لكن ذلك ليس إلا جزءاً من المسألة.

- **ناش، كريستوفر** (محرر). السرد في الثقافة: استعمالات سرد القصص في العلوم، الفلسفة، والأدب *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences,Philosophy and Literature*. لندن ونيويورك: روتلدج، 1990.

يتم تمثيل الاهتمام المتنوع بالسرد في مجالات مثل الاقتصاد، والتحليل النفسي، والقانون، والعلوم هنا بشكل دقيق: يمثل هذا المجلد الصادر عن مؤتمر جامعة وارويك، تحولاً هاماً بالسرديات خارج أقسام اللغة الإنكليزية.

- **إونيجا، سوزانا**، السرديات *Narratology*. لندن ونيويورك: لونجمان، 1997.

مجموغة من المقالات تمثل تطور السرديات من الأطوار الشكلانية والبنيوية إلى المقاربات الأكثر حداثة، على الرغم من غياب التأكيد علي النقد السياسي.

- **برنس، جيرالد**، علم السرد *Narratology*. برلين، نيويورك وأمستردام: موتون، 1982.

دليل ناراتولوجي منهجي آخر، يرتكز بشكل كبير على عمل رومان جاكبسون، إلى جانب الإحالة إلى بوث، وجينيت، وتودوروف. يشتمل على مناقشة جافة وإن تكن بالغة الدقة حول ' العلامة الميتالسانية' والطريقة التي تستوعب بها المنظور النقدي في الرواية.

- **ريدنجز، بيل**، تقديم ليوتار: الفن والسياسة *Introducing Lyotard: Art and Politics*. لندن ونيويورك: روتلدج، 1991.

مكثف أحياناً، ولكنه ليس مملاً على الإطلاق، يقدم ريدنجز و صفاً ليوتاري حول ليوتار مع إشارة خاصة لأهمية السرد والسرديات للتفكير فيما وراء مفهوم ما بعد الحداثة. وهو يبقى دائماً داخل مدار المسؤولية السياسية للناقد ، أو الناراتولوجي.

- **ريمون- كينان، شلوميث**، المتخيل السردي: الشعرية المعاصرة *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. لندن ونيو يورك: ميثوين وروتلدج، 1983.

كتاب السرديات قبل عملية التسييس، ودليل قيِّم لليتش وشورت وما يستبعدانه من منظورات. واضح جداً فيما يتعلق بالتبئير focalisation في السرد، على الرغم من تشوشه فيما يتعلق بفكرة الزمن السردي.

- **سعيد، إدواد**، الثقافة والإمبريالية *Culture and Imperialism* (1993). لندن: فينتاج، 1994.

خفيف نظرياً، ولكنه قوي التأثير من حيث مدى إحالته. نموذج لمدرسة ما بعد الكولونيالية في النقد ومحاولاتها تجاوز الطبقة الاجتماعية داخل الأمم بوصفها تفسيرات للاوعي السياسي للسرد.

- **هوايت، هايدن**، فيما وراء التاريخ: الخيال التاريخي في أوروبا القرن التاسع عشر *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. بالتيمور: مطبعة جامعة جونز هوبكنز، 1978.

أفضل مرجع للبحث عن المقاربة البنيوية للخطاب التاريخي، مقاربة تشدد على نصيتها ومن ثم أدت إلى الكثير من المواقف ما بعد الحداثية من التاريخ التي ناقشناها في الفصل الثالث والرابع هنا وإلى التشديد التاريخاني على خطابية التاريخ.

صدر عن دار شهريار للنشر والتوزيع

العنوان	المؤلف	النوع
	2017	
روشيرو	حسين رشيد	قصص قصيرة جداً
جثة في بيت داكن	مازن المعموري	شعر
أصوات من هناك	نعيم آل مسافر	رواية
طريق لا يسع إلا فرداً	عبد الزهرة زكي	نقد
التداخل النصي في الرواية العراقية	أماني حارث الغانمي	دراسة
الشعراء نقاداً.. المفهوم والتمثلات	د. أماني حارث الغانمي	دراسة
رواية الذاكرة وذاكرة الرواية	صدّوق نور الدين	نقد
بلاغة الجمهور.. مفاهيم وتطبيقات	تحرير: د. صلاح حسن حاوي د. عبد الوهاب صديقي	بحوث محكّمة
النوم إلى جوار الكتب	لؤي حمزة عباس	نقد
الناقد وآفاق القراءة	تحرير: د. علي متعب جاسم د. فاهم طعمة أحمد	نقد
النقد القصصي في العراق.. من المقالية إلى المنهجية	د. فاهم طعمة أحمد	دراسة
مهب الرمية الغامضة	وليد هرمز	شعر
البلاغة الثائرة	د. سعيد العوادي	بحوث محكّمة
كتاب الجنوب	تحرير	شعر
العقرب على أدراج محطة انديمشك	حسين مرتضائيان آبكنار ترجمة: حسين طرفي عليوي	رواية
ماذا نفعل بدون كالفينو	ضياء جبيلي	قصص
	2018	
غيمة شيكاغو	حيدر عودة	قصص
طين فائض	حيدر كمّاد	شعر

العنوان	المؤلف	النوع
رائحة الالتفات	حسن علاء الدين	دراسات
تحوّلات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة	إيهاب حسن ترجمة: السيد إمام	دراسات
كلاب طروادة	ناصر الحجاج	شعر
مدخنة الطيور	أحمد العجمي	شعر
خارج النافذة بقليل	حيدر قحطان	شعر
لو أنها أنجبت سلحفاة	مصطفى عبود	شعر
السبيليات	إسماعيل فهد إسماعيل	رواية
البلاغة والتواصل عبر الثقافات	د. عماد عبد اللطيف	دراسة
سرد الأمثال	د. لؤي حمزة عباس	دراسة
بلاغة التزوير	د. لؤي حمزة عباس	دراسات
الأشياء التي لا نفعلها	قصص إسبانية	ترجمة: أحمد عبد اللطيف
يطعنون الهواء برماح من خشب	كريم جخيور	شعر
لا أسمع غيري	ورود الموسوي	شعر
ظل استثنائي	عبد الحليم مهودر	قصص قصيرة
سادن الأقفال	حسن دعبل	نصوص
إصلاح اجتماعي أم ثورة؟	روزا لوكسمبورغ	سياسة
تلك البلاد العراق في رسائل ما بين الحربين العالميتين	سيرل بورتر ترجمة: أمل بوترت	رسائل- تاريخ
جدل الهوية في الرواية العراقية الجديدة	جميل الشبيبي	نقد
نساء ماهر الخيالي	ياسين شامل	رواية
من الحداثة إلى ما بعد النسوية	أماني أبو رحمة	دراسات
أشياء وأمكنة	أسعد الأسدي	نصوص في المكان
جماليات الرواية العراقية	د. نجم عبد الله كاظم	نقد
القراءة الآثمة للفلسفة	حيدر دوشي	دراسة
سيارة مكشوفة في يوم مشمس	ميسلون هادي	قصص
طائر يشبه السمكة	محمد حياوي	قصص قصيرة جداً

رسائل حب خادعة	د. لحسن الكيري	مختارات قصصية إسبانية
لا أحد يأخذ الظل إلى بيته	طيب جبار ترجمة عبد الله البرزنجي	شعر كردي
تمثلات السلطة في روايات فؤاد التكرلي	د. محمد عبد الحسين هويدي	دراسة
لقطات	آلان روب- غرييه ترجمة د. حسن سرحان	قصص
إشكاليات الحجاج	د. صلاح حسن حاوي	بلاغة جديدة
الميتافكشن	باتريشيا ووه ترجمة السيد إمام	نقد
البصرة أواخر القرن العشرين	مجموعة قصاصين	قصص
إيهاب حسن أو تطور ما بعد الحداثة	إيهاب حسن وآخرون ترجمة: السيد إمام	حوارات ودراسات
	2019	
الأرنب الآلي ومسرحيات للطفولة	جبار صبري العطية	مسرح طفل
الصراع في الحزب الشيوعي العراقي	إبراهيم علاوي	سياسة
أسلوبية الخطاب القرآني	د. وسام جمعة المالكي	دراسة
صوت خافت جداً	سعد سعيد	رواية
النوم إلى جوار الكتب/ ط2	لؤي حمزة عباس	مقامات وقراءات
مسافر خفيف المتاع	أنطونيو ماتشادو ترجمة: د. عبدالهادي سعدون	مختارات شعرية
الدراسات الثقافية: التمفصل، الهيمنة والصراع	مجموعة كتاب ترجمة: محمد مفضل	دراسات
سيرة الفراشة	محمد حيّاوي	رواية
الكتابة بحب رسائل الحب لمشاهير العالم	بابرا كارتلاند ترجمة: جواد وادي	رسائل
مرويّات الذئب	لؤي حمزة عباس	خيالات قصصية
محاورات بوينس آيرس	بورخس- ساباتو حوار: أورلاندو بارون	حوارات

	ترجمة: أحمد الويزي	
النقد النظير.. سبعة تأملات في العالم	إيهاب حسن	دراسات
	ترجمة: السيد إمام	
صندوق أسود آخر	إسماعيل فهد إسماعيل	رواية
في حديقة المصح	مهند يعقوب	شعر
لاثاريّو	أول رواية إسبانية	رواية
	ترجمة: د. عبد الهادي سعدون	
المكوّن الموضوعي في الدرس النحوي المعاصر	د. أحمد رسن	دراسة
النظام النحوي في النص القرآني	د. أحمد رسن	دراسة
الفكر الاعتزالي	عبد الكريم يحيىٰ الزيباري	دراسة
أغاني النزل المفروش	تشارلز بوكوفسكي	شعر
	ترجمة: د. صادق رحمة محمد	
دفتر صغير علىٰ طاولة: وجوه وحكايات	حسن العاني	مقالات

2020		
التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري	إعداد وإشراف: د. حسن مسكين	دراسات
التنوير، الثورة والحداثة	كانت.. فوكو	فلسفة
	ترجمة: د. كريم الجاف	
الهوية والاختلاف	مارتن هيدغر	
	ترجمة: د. كريم الحاف	
تقرير عن السرقة	عبد الهادي سعدون	رواية
في هذه الحديقة السوداء	عبد الزهرة زكي	شعر
أرض تتسع للجميع	كتاب أميركيون	قصص قصيرة جداً
	ت:صادق زورة	
المنعطف اللغوي في فلسفة ج. إ. مور	علي حاكم صالح	فلسفة/ ترجمة

تقطيع أوصال أورفيوس.. نحو أدب ما بعد حداثي	إيهاب حسن ت: السيد إمام	دراسات
سيرة الجمرات	أحمد الواصل	شعر
النظر في المرآة 30 كاتباً عربياً في سؤال الكتابة	إعداد وتحرير: صفاء ذياب	نصوص في سيرة الكتابة
الأعراس النازية	فاروق السامر	رواية
كرسي بالمقلوب	ياسين شامل	قصص
ثلاث سنوات مع ديريدا دفاتر كاتب سيري	بونوا بيترز ترجمة: فتحية دبش	سيرة
أخلاقيات القراءة	ج. هيليس ميللر ترجمة: سهيل نجم	نقد
في الحداثة وما بعد الحداثة	مجموعة كتّاب ترجمة: سهيل نجم	نقد
السرد والكتاب	محمد خضير	دراسات
الأعمال الشعرية الكاملة	حسين عبد اللطيف	شعر
السرديات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية	تحرير ترجمة: السيد إمام	دراسات
مرثية الهواء مختارات قصصية إيرانية	ترجمة: حسين طرفي عليوي	قصص
لوركا.. سيرة الشباب والشعر	فرانثيسكو كارثيا لوركا ترجمة: نجاح الجبيلي	سيرة
مذكرات كلب عراقي	عبد الهادي سعدون	رواية

الفهرس



نظرية السرد مابعد الحداثية

شهريار... حكاية في كتاب

التنوع، والتفكيك، والتسييس هي السمات الثلاث للتحوّل في السرديات المعاصرة. وسوف يكون واضحاً بالفعل أن المفردات الثلاث متضمَّنَة بالتبادل، مكونةً ثالوثاً. والتحوّل الذي تصفه تحولٌ في الافتراضات العامة وإجراءات السرديات ما بعد البنيوية، وتختلف أهمية كل مفردة في أعمال محددة للسرديات والنظرية السردية. ولا يتطلّب الأمر أكثر من تصفّح في المكتبة لإثبات أن تحوّلاً قد طرأ في هذا الاتجاه. إن الكتب التي نشرت قبل حوالى العام 1987 غالباً ما تستخدم كلمة "سرديات" في العنوان، وتضم فصولُها عناويناً مثل "الأحداث" ، "التشخيص"، "الزمن"، و"التبئير". إنها أشكال من النحو المجرد تفصح عن تبعيتها للسانيات في كل انعطافة، في أسلوبها وقائمة مصطلحاتها. وينصب تركيزها على السرد الأدبي. أما الدراسات التي أتت بعد ذلك التاريخ فتكون أكثر تداخلاً في الاختصاص، يصعبُ وضعها في رف من الرفوف للعثور عليها. إنها لا تستخدم اللاحقة –ology (علم) في عناوينها، مفضلةً نظرية السرد أو حتى السردية، وغالباً ما تربط مسألة السرد بمجموعات خاصة من الهوية (الجندر، العرق، والوطن) أو أنماط بعينها من الخطاب. إنها أقل تجريداً، وأقل علمية، وأكثر إلتزاماً من الناحية السياسية. وهي غالباً ما تبدأ بإعلان أن السرد موجود في كل مكان، وبأنه صيغة للتفكير والكينونة، وبأنه ليس مقصوراً على الأدب.

ISBN 978-9922-617-46-6
